EDITURA *MOLDOVA*



Studiul nostru îşi propune să cuprindă numai una din liniile principale ale romanelor rebreniene, anume funcţia personajului. Asupra acestuia cititorul va afla detalii la capitolul respectiv. Nu am judecat însă separat romanele şi nici nu le-am izolat. Căci foarte aproape de Camil Petrescu şi mai mult decât Sadoveanu, Rebreanu expune continuităţi narative care îngăduie o privire nefragmentară.

I.S.B.N. 973-9146-78-3

DAN MĂNUCĂ

# LIVIU REBREANU SAU LUMEA PREZUMTIVULUI

EDITURA *MOLDOVA*



I.S.B.N. 973-9146-78-3

DAN MĂNUCĂ



# LIVIU REBREANU SAU LUMEA PREZUMTIVULUI

Editura MOLDOVA

— 1995 —

*Soției mele, Maria*

# În loc de prefață

Prea „simplu" pentru unii, prea „simplist" pentru alții Rebreanu continuă să rămână un scriitor abordat cu oarecare rezervă de critică, fără sfială de istoria literară, dintr-o atitudine care se poate explica, nu însă și accepta. În cazul nici unui alt scriitor etichetarea scolastică nu a funcționat cu o mai mare dezinvoltură. Întreținută de Rebreanu însuși, ea a fost preluată și adâncită de posteritate, s-a impus cu tăria prejudecății. Criteriile unei taxonomii extrem de rigide au fost aplicate aici cu nesfârșită lipsă de precauție. Romanele lui Rebreanu au fost clasificate în „de dragoste", „polițiste", „istorice" ș.a.m.d. și obiecțiile care s-au ridicat au venit din unghiul unei imagini create prin refracție, secundă și neesențială.

S-a observat, până acum, în special de către Niculae Gheran, faptul că multe din operele rebreniene își găsesc germenele în încercările de tinerețe. S-a remarcat de asemenea prezența unor teme sau motive comune unei întregi serii romanești. Dar și mai frecvent s-a evidențiat, cu deosebire de pe pozițiile criticii interesate de valorile sociale, diversitatea de suprafață, pentru a se sublinia ceea ce de fapt Rebreanu dorise neapărat să fie reliefat: forța sa „realistă" de pătrundere. Poziția noastră nici nu vine în contradicție totală cu o asemenea interpretare, nici nu o exclude, ci merge în paralel cu ea, pentru a-i demonstra câteodată fragilitatea. Este de ajuns să observăm, pentru început, că, spre exemplu, în numele imaginii stereotipe a realistului exclusiv care ar fi trebuit să fi fost, lui Rebreanu i

s-a reproşat, pe bună dreptate, că Toma Novac, altfel zis „Adam", se comportă neclar şi cam fără rost. Există desigur o mare deosebire între funcţia romanescă de ansmablu a lui „Adam" şi funcţia corespunzătoare a lui Petre Petre, ceea ce nu înseamnă, din perspectiva noastră, că le lipsesc trăsăturile comune. Fără a exclude determinantele clasice, noţiunea de funcţie se întemeiază aici pe alte coordonate decât acelea sociologice. Mergând mai departe, să amintim că *Adam şi Eva* a fost apreciat drept un „simplu procedeu literar" (Pompiliu Constantinescu), izvorât, cu alte cuvinte, dintr-un manierism excesiv sau mai curând dintr-o fugă de realism. Asemenea prejudecăţi au generat aprecierile aspre, nu o dată denigratoare, cărora „Ciuleandra", de pildă, le-a fost supusă. Lovinescu nu aprecia în acest roman decât figura lui Andrei Leahu, gardianul lui Puiu Faranga, al cărui rol în construcţie este însă cu totul secundar, fără a fi nici măcar unul de martor. Alţi critici l-au destinat pe scriitor, fără drept de apel, numai „romanului social" şi i-au recunoscut doar îndemânarea „realităţii prezente" şi a „experienţei directe" (Octav Botez), adică tocmai ceea ce argumentarea noastră încearcă să concedieze. Exclusivismul unor asemenea afirmaţii nu mai are nevoie de a fi demonstrat. Scrisul rebrenian operează şi cu alte elemente (romantice, melodramatice, fantastice), care îi conferă o indiscutabilă particularitate. „Realismul" lui Rebreanu se dovedeşte a fi în ultimă analiză impur şi în orice caz altfel orientat decât în genere şi cu puţine excepţii s-a afirmat. Puţinele excepţii aparţin lui Lucian Raicu şi Aurel Sasu, cu ale căror studii lucrarea noastră are puncte comune.

O altă preconcepţie, corolar al celei anterioare, pleacă de la premisa că drumul artistic rebrenian se limitează la universul satului şi că ruralismul este unica lui motivare. Ca



atare, *Ion* şi *Răscoala* ar fi singurele romane acceptabile în istoria literaturii; prin asemănare şi *Pădurea spânzuraţilor*. Asupra restului, tăcerea s-ar impune cu necesitate, pentru a-l absolvi pe autor de păcatul necunoaşterii propriilor puteri şi margini.

Mai mult încă, precum lui Sadoveanu, i s-a cerut şi lui Rebreanu „analiză psihologică", reproşându-i-se că nu o face. Criticii din această categorie (orice critic fiind în genere un ins cu prejudecăţi) recunosc în analiza psihologică numai complicarea introspecţiei. Perspectivă din care s-au silit să nu vadă motivaţiile, explicaţiile de ordin subtil psihologic care susţin personajele lui Rebreanu. Când, în realitate, aceste personaje (le am în vedere pe acelea numite de obicei „principale") nu sunt tipuri, ci simboluri. Romanele rebreniene reprezintă jocuri variate cu prototipuri, mai exact - jocul unui singur prototip, mereu înveşmântat în alte feluri. Numitorul comun este dorinţa de a trăi deplin în lumea vieţii proprii, la dispariţie ajungând tocmai prin suprasolicitarea existenţei. Ne-am întors astfel la judecata pe care Călinescu o transcria în *Istoria literaturii române...* O preluăm, înţelegând-o însă altfel şi integrând-o altor scopuri. „Primitivismul" şi „instinctul" lui Rebreanu înseamnă pentru noi abordarea trăirilor esenţiale, nicidecum, aşa cum s-a afirmat de nenumărate ori, a sentimentelor rudimentare. Limpezimea lui Rebreanu stă în această neobosită privire îndreptată asupra dorinţei primordiale de *a trăi*, vizibilă de la *Ion* la *Amândoi*.

Trăsătura de unire între el şi Sadoveanu este exaltarea necontenită a vitalităţii, căreia totul i se subordonează şi de care toate sunt cotropite. Dispariţia însăşi a personajului, petrecută în felul ei specific, se constituie într-o victorie a vieţii. Ca atare, legenda bestialităţii personajelor rebreniene trebuie abandonată şi trecută în categoria interpretărilor

perimate nu numai din cauza unei pudibonderii filistine, ci și a inexactității.

După cum tot în această categorie ar trebui inclusă și teoria așa numitei „mistici a feminității" pe care ar dezvolta-o Rebreanu, scriitor care nu de această chestiune a fost preocupat și nici de descifrarea „eternului feminin", ci de fundamentarea personajului masculin în ordinea unei logici artistice particulare, de studierea atentă a rădăcinilor lui generale. Ceea ce a afirmat de nenumărate ori Rebreanu asupra acestui aspect intră în categoria etalărilor menite să impresioneze.

Renunțând la adoptarea concluziilor către care ne-ar fi constrâns asemenea declarații facile, destinate unei galerii lesne de cucerit, lucrarea noastră va avea în vedere realitatea literară și nu pe aceea biografică. Atenția pe care o acordăm în exclusivitate personajului masculin, asupra căruia se concentrează interpretarea, se datorează unor date ale operei. Personajul masculin este independent, accesibil ca orice ființă aparținând lumii istorice, fascinează prin lumina pe care o absoarbe și pe care apoi o răspândește asupra textului, polarizându-l și recompunându-l în funcție de propriul ideal.

Este un fapt ușor de recunoscut că Rebreanu face parte din categoria scriitorilor care plac și nu prea. Sunt gustați pentru simplitatea tramei, înrudită cu a melodramei, și sunt respinși pentru lipsa de cizelare a expresiei. Tot atâtea motive temeinice de grație ori de dizgrație. Dar pentru a înțelege ecoul în actualitate al romanelor lui Rebreanu - nu toate de aceeași valoare, nu toate de aceeași forță de convingere - suntem datori să le scoatem din contextul limitativ al etichetărilor („de dragoste", „sociale" etc.) și să le trecem în specia scrierilor atestând una dintre cele mai



dramatice forme ale autocunoașterii, pe care, alături de Sadoveanu ori Camil Petrescu, le-a dat literatura noastră.

Tot astfel, nu este de ajuns să recunoaștem în el „Romancierul" (afirmație care are o indiscutabilă acoperire), adică artistul desăvârșit, constructorul răbdător și arhitectul subtil, ci să-i acordăm și atributul de a se (și de a ne) situa într-o zonă a raporturilor interumane care depășește rezonanța artifexului și răspunde unor adânci năzuințe ale omului modern. Melancolia tensiunii de autocunoaștere ne-a dat-o Sadoveanu. Dramatismul acestei experiențe ni l-a dat Camil Petrescu. Înfrigurarea acțiunii de autocunoaștere - Rebreanu. Acțiune ce rezumă o manifestare nefericită prin obstinație și totodată tragică prin întoarcerea asupra ei înseși. Căci în formarea sa, Personajul rebrenian se îndreaptă pe calea asumării unui exterior imposibil de imaginat drept constructiv pentru cine nu renunță la concepțiile de tip mecanicist ori teologal.

Studiul nostru își propune să cuprindă numai una din liniile principale ale romanelor rebreniene, anume funcția personajului. Asupra acestuia cititorul va afla detalii la capitolul respectiv. Nu am judecat însă separat romanele și nici nu le-am izolat. Căci foarte aproape de Camil Petrescu și mai mult decât Sadoveanu, Rebreanu expune continuități narative care îngăduie o privire nefragmentară. Iar personajul constituie punctul focal al acestor constante, generate de o tematică adânc unitară, care exclude „subiectele" și se oprește de fiecare dată asupra condiționării profunde.

În unele puncte, lucrarea confirmă câteva concluzii biografice, fără însă a le fi cumva tributară. Antiautoritarismul și etica subsecventă pe care Rebreanu le dezvoltă reprezintă în primul rând linii de forță ale scrisului său și abia în mod secundar rezultante ale conjuncturii

biografice. Pe de altă parte, ceea ce ne-a preocupat a fost descifrarea nu a unui trecut fantasmatic, ci a unui prezent al operei - singurul valabil pentru cititor. O psihanaliză aplicată corelației dintre viața și opera lui Rebreanu ar scoate în evidență, nu fără temei, obsesia tematică a „uzurpatorului", extrem de pregnantă, începând cu Ion al Glanetașului și sfârșind cu Toma Pahonțu. Raportul biografic cel mai la îndemână trimite la existența lui Emil Rebreanu, tratat de fratele său cu oarecare răceală. Respingere și idealizare se întrunesc într-o reacție ambivalentă tipică pentru cei obișnuiți cu observarea complexului dioscuric. Dar nu acest fel de fapte ne vor atrage în cele ce urmează, întrucât nu avem în vedere acordurile dintre autor și operă, decât în mod cu totul secundar. Așa încât nu vom vorbi de „complexul dioscuric" al personajului rebrenian, ci de oportunismul lui social, singurul în jurul căruia se organizează discursul și care orientează studiul povestirii către alte coordonate. E. Lovinescu observa că *Pădurea spânzuraților* sondează „adâncurile inconștientului", ceea ce nu poate fi adevărat decât în parte. S-a vorbit chiar de „freudismul" lui Rebreanu, de atracția lui spre „nevroză" și „substratul primar al inconștientului" sau, precum Tudor Vianu, de „adâncimile subconștientului". Lucrarea noastră se deosebește de orientările de acest fel întrucât investighează nu inconștientul (al operei sau al autorului), ci conștientul sugerat de modalitățile de dispunere și organizare a narațiunii; nu cazul patologic al Personajului este acela care ne-a reținut, ci ordonarea structurii romanești în vederea imaginării unei transformări de conștiință. Sau a unei regăsiri a conștiinței de sine. Căci acela care decide asupra „nebuniei" sau normalității lui este Personajul însuși. Puiu Faranga traduce cu claritate capacitatea de a stabili un



hotar între două lumi opuse, între două modalități de a fi în lume. „Nebunia" o caută el însuși, o provoacă. Faranga dezvăluie în cel mai înalt grad aptitudinea protagonistului rebrenian de a ieși cu propria-i voie din real, de a colinda universul ipotetic al lui „dacă" și a-i ispiti prețul.

Lectura noastră a urmărit concluziile pe care i le-au oferit episoadele reprezentative din punct de vedere literar, nicidecum acelea situate sub un anumit nivel al realizării. Verosimilitatea ține de logica operei și nu de realul istoric. Dintr-un asemenea motiv nu am apreciat niciodată simbolismul rebrenian decât după gradul de adecvare și de descifrare a conexiunilor dintr-o operă sau din ansamblul romanesc și nu din existența obiectivă. Imaginea devine simbolică nu prin raportare la istorie, ci la coerența literară. Altfel, punctul de vedere aparține sociologiei. Ceea ce nu înseamnă că nu îi recunoaștem acesteia largi posibilități de investigare, neexercitate însă până acum asupra lui Rebreanu. Foarte rarele și scurtele incursiuni de acest tip pe care le-am făcut în anumite capitole sunt subordonate necesității stringente, resimțite uneori, de a situa problematica modelului rebrenian și rezolvarea ei psihanalitică și naratologică în contextul literar al epocii. De aici și unele paralelisme, pe care ni le-am îngăduit, cu doi contemporani - Mihail Sadoveanu și Camil Petrescu, scriitori atât de deosebiți ca modalitate structurală și totodată atât de apropiați prin preocuparea față de închegarea unui actor unic și aglutinant, care nu poate exista decât prin dialogul neîntrerupt și vital. În toate trei împrejurările, cunoașterea proprie nu se poate petrece decât prin dăruire față de o existență a cărei realitate este într-atât de netăgăduit, încât devine tiranică. Deschiderea dialogică bruscă și obstinată definește personajul rebrenian; dialogul firesc, deschis și comun (în sensul de obișnuit) - pe

acela al lui Camil Petrescu; dialogul limitativ şi taciturn - pe acela sadovenian. Sunt trei moduri diferite de integrare în veacul tulbure stăpânit de „Negustor". Toma Novac, Ştefan Gheorghidiu şi Kesarion Breb reprezintă una şi aceeaşi figură: a „Prinţului", descris de Barbéris[1], Prinţ legitim, intelectual, suicidar şi predispus către discurs şi luciditate. Îi recunoaştem lesne aici şi pe Novac, şi pe Gheorghidiu, şi pe Breb - toţi filozofi, sceptici, încredinţaţi deplin de propriul adevăr şi niciodată dispuşi să cedeze în esenţă, însă detronaţi de Negustorul cupid şi abil.

Dar perspectiva sociologică asupra Personajului rebrenian este mult mai vastă, desigur, mult mai adâncă decât sumarele rânduri de aici încearcă să o schiţeze. Nu am făcut altceva decât să reamintim fundamentul unei filiaţii invocate uneori în paginile lucrării de faţă.

Cititorul va afla, de asemenea, analizate aceleaşi fapte din puncte de vedere diferite, fără a considera prin aceasta că ne-am contrazis, întrucât era vorba de rolul diferit al unui personaj sau al unor scene situate într-un alt registru. Spre exemplu, Titu Herdelea va fi privit într-un anume fel din perspectiva prezenţei lui în discursul realist şi în alt fel ca însoţitor al personajului; etnia va avea, după împrejurările analizei, atât un rol de izolare (în *Pădurea spânzuraţilor*), cât şi unul de identificare ( în *Răscoala*).

Într-o astfel de situaţie se găseşte şi ceea ce s-ar părea că am respins, dacă se are însă în vedere o taxonomie îngustă. Fără îndoială că nu se poate vorbi despre romanele lui Rebreanu numai ca despre nişte romane „de dragoste". Prin ele ne parvine o sumă de informaţii şi aprecieri din sfera „iubirii" - nucleul tuturor scrierilor rebreniene de după 1919. Totodată însă este de remarcat faptul că, o dată cu

[1] Pierre Barbéris, *Le Prince et le Marchand*, Paris, Fayard, 1980, p. 11.



ea, pătrunde şi *dorinţa*, ca factor mult mai larg şi mai propriu, cu un spectru de acţiune specific, capabil să înglobeze o serie întreagă de elemente, care o fac pertinentă în rezolvarea intrigii şi în definirea acţiunilor. Mult mai pertinentă decât eticheta restrictivă de „iubire", *dorinţa* introduce un mobil dispus să definească adecvat complexitatea problemelor ridicate de romanele de „dragoste", „sociale", „istorice" ale lui Liviu Rebreanu. Pentru a-l parafraza pe Jacques Lacan, ar fi vorba de dorinţa *despre* Celălalt, transpusă într-un limbaj accesibil comun. Aici se află şi secretul (sau unul din secretele) trainiciei romanelor sale, în antinomia dintre banalitatea aparentă a veşmântului romanesc şi surpriza de amploare pe care o rezervă trecerea în alt plan decât acela către care convenţia discursului ne-ar putea îndruma. Căci Rebreanu nu este în întregime nici realist, nici fantastic, nici romantic, iar „iubirea" nu este în întregime nici erotică (nici chiar o mistică a ei) şi nici cunoaştere deplină a sinelui. Dacă ar fi să alegem dintre toate terminologiile de până acum ne-am opri, trecând peste aspectul rebarbativ, asupra aceleia propusă de Wilhelm. Füger, din care ni se pare că lui Rebreanu i se potriveşte tipul numit narativ neutru supoziţional[1]. Ca orice scriitor de valoare incontestabilă, Rebreanu nu poate fi însă constrâns să se încadreze în tiparele unei preconcepţii, oricât de îngăduitoare ar fi ea. O demonstrează tentativa de a-i aplica rigorile clasificării avansate de Lintvelt, foarte încăpătoare altminterea. Romanele sale ar putea fi subsumate naraţiunii heterodiegetice de tip narativ neutru[2], dar ies frecvent de aici, pentru a tinde către tipul narativ

[1] Apud Jaap Lintvelt, *Essai de typologie narrative. Le „point de vue"*, Paris, Corti, 1981, p. 140.

[2] Ibidem, p. 104 - 106.

auctorial[1], cu deosebire în ce priveşte planurile temporal (momentul naraţiunii şi ordinea), verbal (statut, valoare temporală, registru) şi tipurile funcţionale de discurs specifice (comunicativ, metanarativ comentativ, explicativ, lipsind însă cel evaluativ în majoritatea cazurilor).

Unui asemenea tip complex, metonimia îi convenea în cel mai înalt grad. Căci forţa de pătrundere este mai puţin metaforică (şi prin aceasta se deosebeşte esenţial de Sadoveanu) şi mai mult metonimică (şi prin aceasta se apropie de Camil Petrescu). Structural Rebreanu nu poate fi un metaforic. Perifraza este aceea care i-a eliberat de fiecare dată cuvântul creator. Ca scriitor „realist", el dă toate cărţile pe faţă. Cu prea mare uşurinţă, totuşi, spre a nu ne pune pe gânduri. Motivaţiile pe care le oferă pentru comportamentele personajelor sunt sumare şi generale, deşi specifice. Dar în cutele acestor mari linii se ascund sensuri mai grave nu decât autorul le-a gândit, ci decât le-a exprimat. Acestora le sunt dedicate paginile următoare.

1. Ibidem, p. 101 - 102.

# Modelul metonimiei

Se vorbeşte în mod obişnuit despre Rebreanu „arhitectul", „constructorul" ş.a.m.d., subliniindu-se cu dreptate caracterul elaborat al romanelor sale, meticuloasa alcătuire a eşafodajului, închegarea şi îmbinarea tuturor elementelor în aşa fel, încât nici o fisură să nu fie posibilă. Sub acest aspect, s-a spus nu o singură dată, el reprezintă o culme a literaturii noastre. Lucru cu desăvârşire adevărat, dar nu totdeauna şi dovedit convingător, considerându-se că ne aflăm în faţa unei evidenţe. Aşa va fi fiind, numai că este nevoie să aducem sub ochii cititorului probele necesare, pentru a încerca să demonstrăm că este vorba de o realitate a textului, nu de subiectivitate critică. Din punctul nostru de vedere aflarea şi probarea unui model romanesc unitar la Rebreanu este o chestiune legată strâns de existenţa a ceea ce numim Personaj şi despre care vom discuta pe larg în capitolul următor. Am ţinut să precizăm fundamentul, întrucât modelul depinde de admiterea celeilalte realităţi romaneşti. Dar pe lângă aceasta, modelul reclamă trei elemente, definitorii, analizate pe larg în cele de mai jos, şi anume: alterarea realismului prin inserţii romantice şi fantastice şi tensiunea creată prin ruperea de canoanele melodramei; prezenţa unei sintagme narative unice; structurarea unui singur simbol în jurul povestirii. Toate cele patru componente se arată obligatorii în realitatea operei rebreniene, determinându-se reciproc. Intercondiţionarea lor este în afară de orice dubiu, fiecare roman le conţine în mod necesar (într-un grad diferit,

firește); peste tot însă accentul principal cade asupra Personajului, care, din acest punct de vedere, constituie clauza „sine qua non”, de la *Ion* la *Amândoi*. Iar Personajul semnifică, anticipând, o irepresibilă tendință de aflare a sinelui, de dăruire unei dimensiuni covârșitoare și exclusive. Faptul acesta nu a fost înțeles de foarte multe ori din pricina considerării lui Rebreanu doar prin prisma realismului. Astfel, în virtutea unei asemenea înguste perspective, iubirea dintre Horia și Rafaela era apreciată, de Pompiliu Constantinescu, drept „romanțioasă și convențională”. Nimic mai exact - dacă judecăm *Crăișorul* ca „roman istoric”, și vom fi de acord atunci cu Pompiliu Constantinescu și cu Ov.S Crohmălniceanu, pentru a veșteji cu hotărâre „artificiala intrigă sentimentală”. Numai că, deosebit de atent la cele mai mărunte detalii ale romanelor sale, Rebreanu nu ar fi lăsat să treacă de cenzura-i proprie o eroare de începător. Afară numai dacă „eroarea” nu era cumva o convenție a însuși chipului său de a concepe un roman. Deoarece o iubire incomparabilă și ideală se află în toate romanele sale și destinația ei este deosebită față de opera oricărui alt scriitor.

Așadar, pentru a-l înțelege cu adevărat pe Rebreanu, suntem datori să admitem o prezență atotputernică, dirijând fiecare roman și organizându-l uneori până la amănunt: *Schema*. Într-un anume sens, existența ei semnifică o reducere a modelelor operaționale ale romancierului, având destinația de a crea iluzia că materialul este perfect stăpânit și că frământările creatorului (transparente în acțiuni, personaje, expresie etc.) sunt dominate. Iluzie înșelătoare și falsă, întrucât adevăratele conflicte rămân subterane, dând substanță și vitalitate operei. Așadar, ca orice construcție de artă, modelul romanesc rebrenian are un caracter potențial, reprezintă un *continuum* artistic, nu conceptual, precum la



Camil Petrescu. Până la un anume punct, între model și situațiile particulare de realizare a lui există o tensiune, generatoare de autodepășire. Fiecare roman înseamnă o încercare de concretizare, dar cu un rezultat vizibil abia după încheierea ultimei lui file. Când constatăm, totuși, că Schema transpare fără greș din întreaga țesătură, fie în totalitate, fie în elementele ei esențiale. Fiecare roman este o sinteză nouă a particularităților modelului. Ceea ce ne constrânge să susținem că Schema nu este o aproximație critică, dar o certitudine, un principiu formativ, mult mai vizibil decât la alți scriitori ai epocii, într-un sens mai apropiat de al lui Camil Petrescu decât de al lui Sadoveanu. Principiu a cărui justificare o dă fiecare roman în parte și nu ansamblul romanesc. O sumă de relații necesare, obiective și dinamice. La nici un alt scriitor nu se poate constata atât de evident forța constructivă a punctului unic de plecare (poate, din nou, cu excepția lui Camil Petrescu), a acestei „forma mentis” în care Rebreanu credea cu tărie și care îi dădea totdeauna siguranța anticipativă a realizării. Chinurile creației sunt pentru el în bună măsură eforturile de conformare față de model sau de ieșire din tiparele lui (evadare care nu s-a produs însă niciodată).

Elementele modelului sunt evidențe semnificative cu funcții precise, alcătuind, de la *Ion* la *Amândoi*, o sintaxă a romanelor, regula lor de organizare interioară, norma obligatorie pentru cunoașterea operei și pătrunderea sensurilor ei profunde. Schema este totodată și o cale de comunicare, în măsura în care transpune efortul creatorului de a explicita și de a traduce o experiență umană. Dar în același timp, ea presupune dispariția creatorului, care se șterge îndărătul ei. Și poate acesta este unul din sensurile accentului pus de Rebreanu asupra „vieții” pe care un roman este dator să o evoce în fața cititorului. Modelul său

romanesc ar însemna deci, între altele, şi trecerea în prim plan a esenţialului comunicării.

Extrapolarea presupune şi un anume raport între virtualitate şi actualizare, accentul principal căzând la Rebreanu pe cel dintâi element, într-o împletire care distruge echilibrul tipic realismului. Totul converge aici către esenţial, mai ales datorită ambiguităţii Schemei şi totodată a Personajului - factorul determinant. Virtuale, cele două ambiguităţi sunt aduse în prezent de fiecare dată prin cazuri concrete, dar de fiecare dată într-un mod particular. Este o performanţă proprie lui Rebreanu, artist care reînvie Schema cu fiecare prilej în alt chip şi totuşi asemănător. Din impersonală şi simbolică, ea se istoricizează, supunându-se astfel unor comentarii din cele mai diverse perspective, inclusiv din aceea a romanului „istoric", „poliţist" etc. Dar Schema dăinuie în continuare, ca punct de reper în orientarea naraţiunilor distincte, chiar în conferirea unei singure destinaţii circumstanţelor specifice.

Se înţelege că poziţia lucrării de faţă este cu totul opusă celor care, precum Vladimir Streinu, vorbeau de „obiectivitatea-natură" la Rebreanu şi îi reduceau capacităţile creatoare la aceea de simplă cutie - perfectă - de rezonanţă. Diversitatea tematică - apreciabilă într-adevăr, la Rebreanu - nu poate fi nici pe departe un motiv de confuzie, căci modalitatea compoziţională rămâne neschimbată. Este greu să mai vorbim atunci de obsesia lui de a nu se repeta. Dimpotrivă, tautologia a constituit principala sa cale de comunicare cu lumea, mijlocul esenţial de a atrage atenţia asupra esenţei unei experienţe de viaţă şi de artă. Confundarea diversităţii subiectelor cu specificul artistic a constituit una din piedicile principale în înţelegerea particularităţii romanelor lui Rebreanu. Multe



din criticile aduse *Pădurii spânzuraţilor*, *Ciulendrei*, lui *Jar* şi *Amândoi* se arată fără temei dacă sunt raportate la principiile formative ale ansamblului, care, odată încercate într-un roman, renasc, travestite, în următorul. Norma de creaţie rebreniană ţine în bună măsură de un carnavalesc atât de vizibil, încât nu ar mai avea nevoie de a fi demonstrată, dacă nu ar continua să persiste anume prejudecăţi. Este locul să amintim că una din raţiunile de căpetenie a edificării Schemei se află, înainte de toate, în capacitatea ei imediată de a oferi un mijloc de izolare, un refugiu într-o interioritate rodnică şi fundamentală. S-ar putea spune că, ascuns îndărătul ei, romancierul se joacă „de-a realismul" pentru a-şi păstra cât mai mult timp tăinuite adevăratele intenţii şi pentru a întârzia decriptarea lor.

Aici, verosimilizarea are un rol de căpetenie şi, sub rezerva celor anterioare, nu putem trece cu vederea peste numeroasele fapte care o susţin şi care îi acordă statut dominant. Ar fi, ca un prim element, procedeele narative de tipul „povestirii în povestire", pe parcursul căreia se realizează prin redundanţă, o întărire a istorisirii secundare din cadrul povestirii-ramă prin intervenţia directă a unui personaj. Spre exemplu, în *Amândoi*, Ciufu introduce un „că doar ştiţi prea bine" (IX, 250)[1] în cuprinsul relatării sale, care întăreşte discursul de tip informaţional, tehnic, al povestitorului: „Domnul Ilarie e efor la biserica noastră/ că doar ştiţi prea bine/, şi fără iscălitura dumnealui nu-s bune socotelile sfinţitului". Paranteza lui Ciufu are o destinaţie precisă: Spiru cunoaşte poziţia socială a fratelui său, Ciufu de asemenea; nu însă şi cititorul, pe care povestitorul se

[1] Cifrele romane indică volumul, iar cele arabe pagina, din L. Rebreanu, *Opere*, I-XV, ed. Niculae Gheran, Bucureşti, E.P.L., Minerva, 1968-1991.

simte obligat să-l informeze, dar într-un asemenea mod, încât să nu lase impresia unei ieşiri din timpul şi locul naraţiunii. O altă manieră constă în intervenţia directă a povestitorului, discretă şi de cele mai multe ori în paranteză, întrucât oferă date suplimentare celor pe care le vehiculează, în momentul respectiv, naraţiunea. Exemplele din această categorie sunt foarte numeroase şi parcurgerea câtorva pagini din fiecare roman furnizează probe suficiente.

Iluzia obiectivităţii trebuind întreţinută cu orice preţ, autorul năzuieşte, ca un bun realist ce se află, să-şi întărească funcţia sa de stăpân absolut. De aceea, când unul din personajele *Gorilei* începe relatarea scenei cheie a romanului (X, 297-303), naratorul schimbă registrul şi îşi însuşeşte istorisirea, simţindu-se dator să consemneze acele detalii pe care Cristiana Belcineanu le-ar fi omis, fiind direct interesată. Schimbarea de nivel se accentuează şi mai mult, este chiar reliefată cu insistenţă de autor, care până atunci îşi numise actorul numai „doamna Belcineanu"; pe parcursul câtorva pagini ea va deveni „Cristiana", acompaniată astfel de o undă de simpatie, menită să reliefeze, prin participarea afectivă, o prezenţă omenească de netăgăduit - obiectiv jinduit de orice realist.

În acelaşi scop al verosimilizării, Rebreanu recurge la artificii dintre cele mai la îndemână scriitorilor care tind spre imparţialitatea relatării. Unul din acestea este şi situarea acţiunii în locuri geografice reale şi în epoci istorice determinate: Bucureşti, Piteşti, în genere judeţul Argeş, apoi Calea Victoriei; în sfârşit, se introduc repere temporale diverse; un personaj este redactor la „Universul", un altul participă la şedinţele Parlamentului; două romane sunt plasate în intervalul unor grave evenimente din istoria României. În sfârşit, fapte din



biografia scriitorului sau tangente acesteia sunt incluse (desigur modificate) în trama romanelor. Toate acestea au provocat binecunoscute şi sterile speculaţii: cine este „Ion", cine „Titu Herdelea", cine „Pantelimon Răcaru". Toate acestea au declanşat totodată şi avalanşa de aprecieri critice sub care, în cele din urmă, Rebreanu urma să fie copleşit şi judecat ca scriitor.

Un factor caracteristic discursului de tip realist, prezent în mare măsură la Rebreanu, este anticiparea. Ea rămâne, îndeosebi, suverană în Schemă şi ţine de cadrul general al povestirii, de direcţionarea ei, pe care de altfel o pregăteşte, în sensul unui anunţ al rosturilor profunde, nu de suprafaţă şi nu „sentimentale". Extrem de solicitată, anticiparea provine din dorinţa povestitorului de a demonstra că ştie tot ce se va întâmpla. E ca un fel de exhibare a puterii creatoare şi tocmai prin această metamorfoză iese din sfera obiectivităţii şi pune în relief latura izolatoare a realismului rebrenian, cu deosebire pentru motivul că prezintă un alt chip decât acela impus de tradiţie. Este vorba de funcţia în ansamblul procedeelor narative şi aici ea introduce un şir de supoziţii, care contravine destinaţiei obişnuite.

Cel mai frecvent procedeu anticipativ (şi totodată prezumtiv) îl constituie premoniţia, bogat reprezentata, folosită de Rebreanu cu predilecţie şi aparţinând în tot cazul altor tipuri de discurs decât celui realist. Cea mai simplă normă este, desigur, replica arendaşului Ilie Rogojinaru, situată în chip de *incipit* al *Răscoalei* şi care, sub o formă uşor modificată, este reluată de câteva ori în roman. În această împrejurare, scriitorul se păstrează între limitele realismului, cu foarte puţine abateri şi fiind dispus, parcă, să se conformeze regulei. Este tipul de prevenire certă, prezentă nu o singură dată în scrisul său, cu deosebire când este vorba de statutul personajelor

secundare. Dar prin situarea ei chiar la începutul romanului şi apoi prin reeditare insistentă, prezicerea sprijină şi pregăteşte naraţiunea în concordaţă cu preceptele bunului realist. În asemenea circumstanţe, numele, profesia, fizicul, îmbrăcămintea, biografia, intervenţiile în acţiune - însumează tot atâtea anticipări ale viitoarelor inserţii ale actorilor în tramă. Astfel de destinaţie i se acordă câteodată şi Personajului propriu-zis, de pildă lui Apostol Bologa: în mod cert, încă de la primele pagini putem presupune, în linii generale, că va fi un martir, datorită atât prenumelui său, cât şi prenumelor părinţilor (Iosif şi Maria), precum şi eredităţii (tată cu propensiuni de erou, mamă cu elanuri mistice) şi comportamentului din copilărie (viziunea din biserică). În *Răscoala*, Mişu Mendelson este fiu de meseriaş evreu mărunt şi totodată socialist; ş.a.m.d.

Că procedeul anticipării prin diverse mijloace îl atrăgea pe Rebreanu o arată şi folosirea lui în gol. Se întâlnesc astfel, sporadic numai, anticipării fără finalitate, lipsite deci de funcţionalitate în roman şi lestând povestirea. Între altele, vederea lui Pantelimon Răcaru îi provoacă Lianei Rosmarin „un fior de greaţă" (IX, 80); aranjată într-un context direcţionat după un anume chip, notaţia vădeşte o accentuată tendinţă de avertizare asupra unor viitoare peripeţii, suspendată însă şi rămasă fără acoperire. În economia construcţiei lui *Jar*, consemnarea nu are nici un temei.

De cele mai multe ori însă, anticiparea este destinată dizolvării realismului din care a purces şi căruia ar fi trebuit să-i slujească. Am afirmat că aceasta se petrece sub forma premoniţiilor şi a unei întregi game de modalităţi care aparţin demonologiei discursurilor romantic şi manierist. De procedee asemănătoare scriitorul fusese atras încă din tinereţe şi una din primele lui încercări literare, *Osânda*



(datată de N. Gheran, prin 1908-1909; XI, 1173), reprezintă o epuizare a mai tuturor faţetelor procedeului. Tragedia din finalul scenetei (moartea Ravecăi) este previzibilă de la bun început, nu numai din întretăierea precipitată a replicilor, dar şi din crearea unei atmosfere de damnaţiune prin presimţiri de tot felul şi în exces. Este un studiu de virtuozitate al novicelui literar, care îşi va reprima apoi aplecarea, ba chiar o va întoarce câteodată spre comic. Dar *Vâltoarea*, de asemenea piesă a începuturilor, nu ezită să o folosească iarăşi deschis, deşi fragmentar. Procedeul va fi reluat în *Adam şi Eva*, ca figură a predestinării. Cifra „7" are aici, între altele, şi un rost anticipativ, căci fiecare din întruchipările anterioare ale lui Toma Novac este fie al şaptelea copil, fie se naşte într-o a şaptea zi a unui ciclu oarecare, iar desfăşurarea vieţii fiecăruia va fi ca atare identică în liniile ei esenţiale pentru povestire. De asemenea, în *Gorila*, Toma Pahonţu este al şaptelea pe lista de candidaţi, „număr sfânt, predestinat" (X, 99), dar în sens malefic, deoarece, în parte cel puţin, moartea de la această candidatură i se va trage. Anticiparea de acest tip îşi contrazice funcţia realistă, sau mai bine zis - conferă ansamblului povestirii un cu totul alt sens decât acela pe care prejudecăţile noastre critice l-ar fi presupus.

Un întreg ansamblu de asemenea tipuri de anticipare este utilizat de Rebreanu pentru subminarea verosimilităţii şi obiectivităţii. În *Jar*, de pildă, discuţiile despre necesara căsătorie a Lianei se desfăşoară pe fondul unui „bocănit metalic, aspru şi sacadat, asemeni unor lovituri de ciocan" (IX, 30, 31); în *Gorila*, dialogul dintre Cristiana şi Toma este întrerupt de „un zgomot aspru de paşi trecând pe subt ferestre pe trotuar, într-un ritm sacadat, cu bocănituri grele ca nişte lovituri de ciocan" (X, 343, 344). Sunt elemente care canalizează scena în chip convenabil către accepţia

finală, iar comentariul povestitorului devine, din această perspectivă, esențial.

Un tip de anticipare echivocă este introdus în narațiune mai întâi sub forma prezicerilor. În *Jar*, Lianei i se prescrie un viitor amoros nu dintre cele mai fericite (IX, 41-42). Desigur, caracteristică pentru această categorie este intervenția lui Anton nebunul, din *Răscoala*, plină de semnificație în context și colorând sensul scenelor din preajmă. (VIII, 143): într-adevăr, „ziua judecății" va sosi curând, iar „călăreți cu săbii de foc și armăsari albi" vor străbate ulițele satului. Numai că ambele proorociri țin de domeniul unui fantastic pe care realismul cu mare greutate îl poate admite și promova. În aceeași categorie intră și presimțirile, care constituiseră odinioară structura *Osândei* și pe care Rebreanu le va presăra ulterior în cele mai multe romane după aceeași modalitate a includerii lor în comentariile personajelor, cu trimitere directă la finalul tragic. *Osânda* preluda sfârșitul și totodată se constituia într-o amplificare a anticipării. În romane, procedeul este subțiat, estompat și servește astfel mai bine și mai subtil scopului fundamental - acela al deteriorării eșafodajului realist în care s-a inclus. În clipa despărțirii de Cristiana Belcineanu, Toma Pahonțu bănuiește „că n-are s-o mai vadă niciodată" (X, 345). Mai mult încă, în relația Toma Pahonțu - Ion A. Ionescu, sentimentul de incomoditate al celui dintâi în preajma celui de-al doilea are o destinație bine definită de devansare. Într-o variantă manuscrisă, figura „fratelui" Ionescu apare cu totul ștearsă (IX, 698-703), fără a intra în aria precisă a destinului lui Pahonțu, așa cum Rebreanu are grijă să puncteze în textul tipărit câteva capitole mai încolo (X, 14).

Dar rostul hotărâtor al anticipării de acest gen, făcută din perspectiva personajului, cu trimitere la final și,



concomitent, la sensul ultim al romanului și al Schemei înseși transpare în scena, repetată identic cu fiecare nouă scriere, a întâlnirii dintre personaj și replica lui feminină. Fără îndoială că *Adam și Eva* este prototipul modalității de alterare a legilor realiste în direcția pe care o discutăm acum. Presimțirea devine, prin repetiție, un procedeu menit să distrugă ori să minimalizeze surpriza verosimilității. El funcționează mecanic, o dovedește frecvența, - asemenea unei necesități imperioase de eliberare a naratorului realist de poziția lui de atoateștiutor. Căci prin premoniție și presimțire, el nu se mai arată atât de sigur pe ceea ce știe că va surveni în următoarele capitole, doar presupune ori așează sub semnul incertitudinii, al ipoteticului.

Extrem de elocventă este, în acest sens, evoluția pe care o cunosc textele rebreniene pe parcursul diferitelor variante. O privire asupra a ceea ce s-a făcut până acum cunoscut din manuscrise permite să ne argumentăm afirmația și să susținem că Rebreanu tindea aproape în mod programatic spre reliefarea elementelor fundamentale ale Schemei prin îndepărtarea tuturor direcțiilor colaterale, ce puteau să le sufoce. *Tuya*, varianta manuscrisă a capitolului *Isit*, din *Adam și Eva*, este semnificativă pentru acest travaliu unificator. Relatarea este purificată, sunt conservate numai episoadele corespunzătoare grilei sugerate de Schemă și înlăturate informațiile de tip „realist", astfel încât discursul reține din realism numai cadrul general. A fost păstrat, cu deosebită grijă, doar ceea ce se referă la Personaj și la problematica sa. Documentat și erudit, profesoral aproape, Rebreanu cel din manuscris cunoaște totul: obiceiuri, ritualuri, nume de mâncăruri ș.a.m.d. (cf. pe larg VI, 441-468). Aproape toate vor fi eliminate în textul ultim, care se prezintă, față de variantă, unilateral. Polivalența realistă a manuscrisului *Tuya* s-a

atenuat până la nerecunoaștere, la aceasta contribuind și modalitatea de a corija liniaritatea acumulării informative. Caracteristică romanului sau povestirii realist-sentimentale, aglomerarea relatărilor este abandonată. Arborescența generată de tentația de a epuiza știrile (și mai ales de a arăta că știe totul) este îndreptată, aranjată convenabil, prin eliminarea radicală a acelor elemente care țineau de circumstanțele imediate, de obicei în atenția realistului. Ultimul paragraf al părții a cincea oferă cu largheţe exemple în acest sens. Varianta insistă, între altele, asupra gestului stereotip și necesar, istoric vorbind, în împrejurarea dată: Unamonu, „păstrând cu grijă osul, continuă a împărți carnea de ofrandă pentru faraonul Dadefra" (VI, 458). Realistul mai puțin ortodox corijează însă, pentru tipar, încheierea, orientează atenția către predestinarea celor doi și introduce o anticipare de amploare, răsfrângere a sensului întregului roman: „Mușcă brusc în același loc, cu o lăcomie sălbatecă, încercând așa să-și molcomească pofta inimii. Isit îl zări. În ochii ei ca cerul lucea soarele bucuriei" (VI, 89). Că procedeul este deliberat și nu un simplu accident o demonstrează reluarea lui, în condiții identice. De la variantă la textul tipărit, Rebreanu își asumă rolul de a atenționa, dinainte, asupra finalului și chiar, uneori, asupra sensurilor lui. Iată cum se încheie partea a cincea din *Tuya*: „Unamonu se duse într-adevăr acolo, dar nu putu vedea decât de departe zidurile cu coloane albe între care trăia sufletul lui" (VI, 461). Și iată acum sfârșitul corespunzător din *Isit*: „Unamonu văzu cu ochii lui zidurile grădinii și acoperișul casei de marmură albă. Era mormântul sufletului lui". (VI, 94). Lăsând la o parte nuanța melodramatică a noului final, se cuvine să subliniem faptul că metafora introdusă în textul tipărit ne îngăduie să întrezărim direcția povestirii și să intuim (dacă nu l-am



cunoaște dinainte din cele ce se teoretizează în primul capitol) însăși dispariția dramatică a lui Unamonu: într-adevăr, Unamonu va pieri în grădina casei albe; despre această eventualitate, metafora, la care textul tipărit apelează, ne-a avertizat cu câteva pagini mai înainte.

Asemenea preveniri trec dincolo de granițele realismului, cu deosebire prin registrul afectiv în care se înscriu și care aruncă un dubiu de ordin sentimental asupra justeței ori injusteței rezolvării din final. Există însă alte mijloace, de data aceasta din categoria inserării povestirii în istorie, care creează o oscilație continuă între neîndoielnic și prezumtiv, anihilând importanța anticipării de tip curat realist. Așa, spre pildă în *Răscoala* (varianta a doua, din 1931), despre Grigore Iuga se afirmă că „se simte, de un răstimp, mult mai bine în familia Predeleanu decât acasă la dânsul" (VIII, 879), text care nu figurează nici în versiunea anterioară, din 1927, (VIII, 800), nici în textul tipărit. Textul din 1927 o prezintă pe Olga Predeleanu drept probabila viitoare soție a lui Grigore (VIII, 805), element atenuat în varianta din 1931 (VIII, 884) și eliminat din textul tipărit, unde totul este altfel filtrat: „Olga i se părea complectarea Teclei. Avea toate calitățile ei, dar colorate mai viu și, în ochii ei, subt scânteierile șăgalnice, parcă palpita o umbră sentimentală. Clătină din cap, să-și alunge închipuirile și rosti domol: — Prea târziu!..." (VIII, 51). Este cert că, într-una din variante, sau mai bine zis în intenția autorului, figura, până la 1931, prezentarea drept sigură a căsătoriei lui Grigore cu Olga și de aici prevestirea indubitabilă a evenimentului. Povestitorul știa, în variante, că lucrurile vor evolua neapărat așa și nu altfel. Dar în textul încredințat tiparului, nuanța de certitudine a fost îndepărtată, viitorul istoriei pendulează între siguranță și supoziție, cu vizibilă înclinare către cea de a doua

posibilitate. Narațiunea oscilează totodată între a se intercala cu aplomb realist în istorie și a aluneca într-un prezumtiv advers, mult mai acceptabil pentru sensul pe care Schema îl propune.

La fel se întâmplă și în cazul fragmentării istoriei din *Răscoala*, procedeu pus pe seama influenței cinematografiei. Pe de o parte însă, ne aflăm în fața unui exercițiu de dexteritate, căci Rebreanu intenționează să ne asigure despre perfecta stăpânire asupra materiei ficționale. Din această fragmentare, care poate părea că îl scoate pe povestitor din cauză, tocmai exercițiul său demonstrativ este de reținut, ca o pildă de abilitate și de forță.

Pe de altă parte, fracționarea istoriei și jocul narațiunii își au rostul lor în serviciul anticipării prezumtive, deoarece pun sub semnul întrebării un principiu realist esențial: certitudinea lui „a ști". Rebreanu pare a zice „probabil așa va evolua istoria" și nu „desigur așa etc." Vom discuta în alt capitol particularitățile procedeului. Acum avem în vedere motivele care l-au determinat pe Rebreanu să întrerupă, de exemplu, scena plimbării lui Titu Herdelea prin sat și să introducă în cuprinsul ei un episod străin. Într-o versiune manuscrisă, povestirea avea o continuitate ireproșabilă: Titu se întâlnește cu învățătorul Dragoș, apoi cu arendașul Platamonu și în sfârșit cu preotul Nicodim, după canonul realist care reclamă o cât mai îndelungată continuitate a povestirii atașate unuia din personaje. Prin restructurarea survenită în textul tipărit, între întâlnirea cu învățătorul și apoi cu arendașul este interpus un episod stingher, aparținând altui filon narativ: începerea anchetei la primărie. Canonul este astfel încălcat, dar pentru a fortifica nu istoria, ci povestirea, care trece în consecință pe primul plan și se amplifică pe măsură ce procedeul se repetă. Funcția fragmnentării este aceea de a submina



importanța „scenei" și totodată a binecunoscutului discurs „ex cathedra" al autorului care se vrea realist cu tot dinadinsul. Discontinuitatea știrilor lasă impresia renunțării deliberate la rigorile „discursului constrâns" (după expresia lui Ph. Hammon[1]), iar instantaneele astfel surprinse nu dau - cum se afirmă frecvent - impresia de frescă, ci de suită de fotografii mișcate, de pe urma cărora are de câștigat ambiguitatea și nu claritatea didactică. De la variante la textul tipărit, *Răscoala* a cunoscut frecvent asemenea modificări, menite nu să întărească, ci, dimpotrivă, să diminueze o orientare prea sever realistă. În versiunea din 1927, avertismentul pe care Ilie Rogojinaru i-l dă lui Grigore Iuga la ieșirea de la „Enache" este precis, anticipă sfârșitul fără nici un fel de ocolișuri: „să știi de la mine că vei avea decepții, cum a avut și conu Miron..." (VIII, 781). Registrul în care proiectează finalul aceeași replică din textul tipărit permite o interpretare mai largă, supoziții și îndoieli asupra certitudinii prezicerilor: „Nu știu când ne-om întâlni, dar să dea Dumnezeu să nu zici niciodată: a avut dreptate afurisitul de Rogojinaru..." (VIII, 36). Restructurări de aceeași factură, în urma cărora siguranța afirmată în manuscris a devenit o simplă presupunere, se petrec mai la tot pasul. Plimbându-se cu Grigore Iuga, pe Calea Victoriei, Titu Herdelea este martor, în versiunea din 1927, la următoarea succesiune: discuția despre problema țărănească, replica lui Iuga (asupra căreia vom insista mai departe: „Poate că e numai o modă sau poate că e o durere mare generală inconștientă care ne face pe toți să ne gândim numai la ea"); panorama Căii Victoriei; monologul interior al lui Herdelea; promisiunea lui Iuga; întoarcerea lui Titu acasă, terminată cu o scenă amoroasă (VIII,

[1] Philippe Hammon, *Un discours contraint*, în „Poétique", 1973, t. 16.

781-782). Succedarea evenimentelor va cunoaşte însă o întorsătură radicală în textul tipărit: o foarte scurtă panoramă a Căii Victoriei; gândurile lui Herdelea despre problema rurală; replica lui Grigore Iuga, reluată din varianta anterioară şi mult modificată („Poate să fie numai o modă trecătoare, dar poate să fie şi o durere străveche care apasă sufletele ca o pâclă înăbuşitoare. Cine ştie?" (VIII, 38). Aşa se încheie partea a patra din primul capitol, *Răsăritul*. Întrebarea din final, retorică totuşi, rămâne fără răspuns şi aruncă asupra episoadelor viitoare umbrele nesiguranţei de care însuşi povestitorul este cuprins. „Cine ştie" ce se poate întâmpla în viitorul epic - pare a deveni o preocupare constantă a scriitorului, nehotărât cumva asupra selecţiei între infinitele posibilităţi care îi stau la dispoziţie.

Aşadar, povestitorul urmăreşte şi supraveghează îndeaproape tensiunea proprie spre realism cu scopul de a-i reduce trăsăturile definitorii, cu deosebire prin insistenţa asupra unor actori care aspiră la un statut aparte, acela de Personaj. Molozul care, în manuscrise, înconjoară asemenea figuri este îndepărtat, rarefierea astfel obţinută înseamnă în fapt concentrarea asupra problematicii personajului respectiv: drumul de la gară la casa din strada Argintari se întinde pe câteva bune pagini în varianta din 1927, cu excursuri asupra vecinătăţilor, asupra detaliilor lăturalnice etc., în vreme ce textul tipărit îl scurtează substanţial, reducându-l la câteva rânduri. Cotidianul supraabundent din variantă a fost eliminat în favoarea convergenţei liniilor către determinarea personajului. Descrierea gării şi a drumului spre casă este acum minimală, cu funcţia evidentă de a opera tranziţia între două enunţuri narative: sosirea în gară şi sosirea acasă.

Restul cotidianului este aruncat fără menajamente, la



punctul de plecare se abdică fără regret, cu sentimentul de uşurare pe care îl presupune eliberarea de ispita exteriorităţii. Romanele rebreniene au, toate, o fundamentare istorică bine determinată, pe care proiectele manuscrise o argumentează cu prisosinţă. Schiţele pentru *Gorila* (cf. X, 607 urm.) ne îndreaptă către Pamfil Şeicaru, Nichifor Crainic, Jean Valjan, Cezar Petrescu. Treptat însă arhetipul romanesc se impune cu forţă crescândă, pretextul de circumstanţă este aneantizat, fiecare variantă ori schiţă constituind un nou pas către adoptarea liniilor esenţiale ale Schemei, vizibilă uneori abia în ultima formă.

Un element caracteristic discursului realist este personajul omniscient; şi Rebreanu apelează constant la el, dar acordându-i o profesiune unică: aceea de ziarist. În această situaţie se află Titu Herdelea, Remus Oloman, Toma Pahonţu; judecătorul Dolga iese din tipic, fără a se îndepărta totuşi prea mult. Fidel principiilor sale de a considera cu neîncredere propriile-i procedee realiste, scriitorul are o anume concepţie despre sursa-garant (cum o numea Hammon), restrângându-i importanţa, chiar bagatelizând-o. Prin Herdelea, Oloman, Pahonţu, Dolga se introduce o cantitate suplimentară de informaţii, verosimile prin calitatea de atoateştiutor a celui care le vehiculează. O dată asigurată această funcţie, asemenea personaje sunt privite cu oarecare condescendenţă, cu umor sau cu ironie chiar. Reamintim modul în care este considerat Titu Herdelea în *Ion*, sau Dolga în *Amândoi*. Ca şi cum, după ce i-a servit într-un scop anumit, personajul cată să fie concediat, destinaţia lui - minimalizată, rolul lui de instrument ocazional fiind astfel deconspirat.

Există însă un element al expunerii realiste la care Rebreanu a apelat constant şi fără a-i altera sensul particular, anume reuniunea. Fiecare din romanele sale

cuprinde o suită de întruniri de toate felurile: hore, logodne, nunți, înmormântări, botezuri, alegeri, ședințe parlamentare. Atribuția lor este bine definită - de a permite caracterizarea unor personaje sau a unei atmosfere. Prea este comun acest procedeu pentru a mai fi necesară invocarea unor cazuri în speță. Însăși structura unor astfel de scene este stereotipă: introducerea unui personaj - descrierea lui - fragment narativ - introducerea altui personaj - descrierea lui etc. Excesul este vizibil în *Jar*, roman destinat, parcă, unui studiu sociologic al familiei mic-burgheze, printr-o înșiruire facilă și mecanică de petreceri și întruniri mondene. Intuind manierismul în cursa căruia căzuse, Rebreanu a încercat unele modificări, efectuând tăieturi substanțiale în varianta *Mojarul iluziilor*, dar nu pentru a intercala alte procedee, ci numai pentru a diminua numărul scenelor de tipul analizat. Se întâmplă ca în *Jar* istoria și povestirea să coincidă într-o monotonie rar știrbită de vreun anacronism.

Ceea ce realizează însă scriitorul este direcționarea unilaterală a reuniunii de tip realist, care se subordonează Personajului și, prin el, sensului Schemei. Evantaiul interesului se restrânge, realizându-se o concentrare superioară, neatinsă de vreun scriitor român până la Rebreanu, iar după el, poate, doar de Marin Preda. De cele mai multe ori, reuniunea rebreniană contribuie la fortificarea unicei sintagme narative pentru reliefarea căreia au fost scrise romanele. Acesta este cazul horei din *Ciuleandra*. Se cuvine să preîntâmpinăm aici o obiecție. Relatarea îi aparține, într-adevăr, lui Puiu Faranga și nu povestitorului. Dar pe măsura dezvoltării, ea se abate de la punctul de plecare și de la perspectiva impusă de el și este preluată de povestitor, care îi stabilește un curs firesc, al său. Însăși această asumare este semnificativă, demonstrând



că povestitorul ține să nu piardă ocazia de a-și manifesta predilecția pentru scenele de întâlnire. Chiar imixtiunea în relatarea pe care o face Puiu Faranga, deși trecută între paranteze (VII, 84), este, poate tocmai din această pricină, ostentativă, anunțând modificările de grad care urmează. Luând în contul său episodul horei, povestitorul divulgă anumite propensiuni către simbol, dificil de stăpânit în cadrele severe ale discursului realist. Toate amănuntele servesc unei stabiliri a simbolului esențial, care este „șarpele fantastic" - metafora horei din Vărzarii Argeșului. Clipa încătușării în dezlănțuirea pătimașă a colectivității marchează apariția germenului care îl va transforma pe Puiu Faranga și îi va acorda un loc particular în cadrul categoriei Personajului rebrenian, despre care vom vorbi în alt capitol. Aici nu ne rămâne decât să apelăm la simbolistica obsedantă, ce jalonează o întrunire începută sub auspicii realiste, a șarpelui, dincolo de care se ascunde procuparea transformării temporale, cum observă Gilbert Durand[1]. Pentru că „ciuleandra" constituie momentul culminant nu numai al romanului, dar și cauza adâncă a modificărilor care se vor petrece în Puiu Faranga sub impulsul obișnuit Personajului rebrenian; acela al căutării sinelui adevărat, al tentativei de regenerare și de renunțare la conjunctural. Grija statornică a lui Rebreanu față de regula „întrunirii realiste" cunoaște în *Ciuleandra* un salt ce nu poate fi explicat altfel decât prin năzuința către simbolic și discurs romantic. Lucru care nu i-a reușit în *Jar*, roman situat la polul opus prin diminuarea potențialului expresiv al aceleiași ciclicități, către care aspiră organizarea capitolelor („octombre, novembre... octombre").

*Ciuleandra* ridică și o altă problemă, referitoare la

[1] Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, București, Univers, 1977, p. 393.

același efort de ieșire din cadrele realismului. Este vorba de urme ale discursului melodramatic. Mai precis, intră sub observație elemente ale realismului și romantismului, care facilitează exercitarea anumitor funcții ale melodramei; fantasticul nu are aici nici o contribuție. Este de constatat că nici unul din romanele rebreniene nu este melodramatic în întregime, nici măcar pe secțiuni mai ample. Sunt prezente doar anume raporturi, legate de rețeaua de determinanți a Personajului, însă în aspectele ei lăturalnice.

Cum observa Peter Brooks[1], melodrama propune o întoarcere a refulatului, înlesnită de anumite particularități ale vehicolului care este excesul. Dacă, sub un aspect, caracterul sentențios al limbajului rebrenian aparține izolării la care e constrâns Personajul, nu este mai puțin adevărat că el ține într-un fel și de melodramă, prin caracterul ei declamator explicit. În astfel de împrejurări, Rebreanu intervine de obicei prin corecții ironice și transferă dezbaterea în spațiul parodiei, ceea ce înseamnă domolirea unor tensiuni existente, reale în planul operei, la fel cum procedase și Caragiale, în *Inspecțiune*. Asemenea lui Caragiale intervine și Rebreanu, într-o încercare severă de înfrânare a unor impulsuri ce amenințau să se reverse necontrolat. Pornirile de acest tip nu sunt o invenție, ele se află în însăși structura Personajului, pasională din punct de vedere afectiv, energică din punct de vedere volitiv. Abuzul este inerent protagonistului - fapt mult prea vizibil pentru a mai trebui argumentat. Consecința imediată este evitarea situației care, în planul romanelor, ar așeza Personajul într-un context literar compromițător. În mod obișnuit, la Rebreanu întâlnim *melodrama evitată*, nu însă totdeauna în vecinătatea Personajului.

1 Peter Brooks, *Une esthétique de l'étonnement: le mélodrame*, în „Poétique", 1974, nr. 19, p. 352.



Melodrama propriu-zisă este de aflat în cuprinsul funcției eliberatoare pe care ea, în genere, o îndeplinește. Deci în „excesul" pe care îl presupune. Or, laitmotivul eludării exagerărilor intervine deseori în considerațiile teoretice ale scriitorului, precum și în operă. Strădiunța sa de a evita ravagiile suprasolicitării aparține mai puțin realismului și mai mult ocolirii melodramei, astfel încât căutarea elementelor ei este o problemă de developare a negativului. Determinare, e drept, incompletă și poate neconvingătoare, dar singura adaptată realității operei rebreniene.

O primă ocolire este a maniheismului, scriitorul nedorind să se lase ademenit, pentru necesitățile demonstrației, de împărțirea tradițională a melodramei. „Bun" sau „rău" sunt la el relative, calificative inoperante în afara probei de virtuozitate. *Răscoala* prezintă cele mai numeroase exemple, între care aș aminti cuplul Petre - Nadina, întemeiat pe „atracție" și pe „respingere", ca entități autonome, golite de orice conținut concret, ca proiecții ad-hoc ale unei virtuți funciare. Același mecanism melodramatic în sens invers îl întâlnim în scena, foarte des comentată, a îndemnului pe care și-l adresează țăranii de a feri iarba din curtea boierului Miron, după cum tot astfel procedează Rebreanu și în cazul grijii pe care o arată lui Platamonu țăranii, după ce l-au mutilat pe Aristide. Aranjamentul constrastant al unor asemenea elemente le trădează sursa melodramatică.

Însăși moartea Personajului, obligatorie în cuprinsul Schemei, are un substrat melodramatic, în aceeași direcție a răsturnării exagerării. Ea reprezintă, precum în melodramă răsplătirea inocenței, recompensarea protagonistului pentru virtutea de a fi avut forța necesară căutării individualității. Toate liniile de structură ale romanelor rebreniene converg

firesc spre împlinirea dorinței teribile a Personajului, realizată în cele din urmă prin regăsirea, chiar dacă temporară și fugitivă, a celor doi. Iarăși în mod firesc, elementul care ar fi avut un temei strict melodramatic ar fi fost căsătoria: după probele pe care iubirea dintre Toma Novac și Ileana le suportă, normal, din punctul de vedere al melodramei, ar fi fost un matrimoniu compensator. Survine însă moartea lui Toma, în mod vizibil (cum vom constata mai departe) o răsplătire „sui generis" a virtuții triumfătoare.

Mecanismul răsturnării melodramei nu funcționează totdeauna, cel puțin în cazul tanatofiliei, cu regularitate. Așa în *Jar*, unde moartea Lianei Rosmarin nu mai apare drept un final melodramatic „à rebours", ci este desprins direct din structura speciei amintite, fiind o expresie a „triumfului amenințării". Fapt extrem de semnificativ, întrucât aduce la lumină pornirile profunde ale Schemei, constituind totodată o descătușare a reprimărilor îndelung tăinuite.

Și în *Răscoala* se petrec asemenea izbucniri; scena în care Melentie Heruvimu îi pregătește soției, bolnave, o mâncare „boierească" fără să știe că ea a murit probează aceeași apartenență la structuri melodramatice fundamentale de tipul invocat mai sus. Aceluiași tip îi sunt datoare și alte linii romanești, între care este de citat, din *Ciuleandra*, scena în care Policarp Faranga cheamă parchetul spre a-l aresta pe Puiu, fiul său, pentru crima comisă, ori aceea care încheie romanul. Se recunoaște lesne orchestrația caracteristică „triumfului amenințării", după cum în cel dintâi caz se aude un fragment din „triumful dreptății".

Cu deplină convingere se poate afirma prezența unei tensiuni funciare către melodramă, de care este animată



câteodată Schema rebreniană, reprimată însă cu fermitate. Ceea ce nu este cazul lui Caragiale, care nu prelucrează melodrama, ci o contrazice, o așează în paralel cu parodia, neputând suporta chinul pe care îl presupune copierea în negativ. În amintita *Inspecțiune*, episodul „Mitică la cafenea" este așezat în vădită opoziție cu încheierea, pentru a anula prin anticipare finalul strict melodramatic. Structura literară carageliană nu tolera decât puritatea, arătându-se ostilă „contrafacerilor", „impurităților". Este însă domeniul predilect al lui Rebreanu, care, în romane desigur, nu concepe să se lase dominat de tensiunile preparativelor. Nu ar fi putut scrie *Năpasta*, pentru că, la el, Ion s-ar fi îndrăgostit, probabil fulgerător, de Anca, iar Dragomir i-ar fi ucis. Cam așa a și procedat în tinerețe, când a așternut pe hârtie piesa *Vâltoarea*, cu un subtext melodramatic indubitabil, deși ordinea tradițională a episoadelor a fost abandonată. Oricum, virtutea, inocența, amenințarea, triumful infamiei, pedepsirea ticăloșiei, tiradele, „păianjenul infam" ș.c.l. sunt nu numai limpezi, dar constituie armătura însăși a piesei.

Drumul lui Rebreanu va fi încă lung, iar desprinderea de melodramă nu se va produce niciodată. *Calvarul* (1919) acuză dificultățile întâmpinate de scriitor, dispus uneori să facă și concesii, nu numai aici, dar și în alte nuvele de inspirație naturalistă, cu alte cuvinte - înclinate din principiu către nuditatea psihologică a melodramei. Renunțarea propriu-zisă se va produce abia începând cu *Ion*, adică în romane, deși, așa cum am încercat să demonstrăm, într-un mod caracteristic. Căci unul din elementele decisive ale Schemei, moartea concepută ca o recompensă a virtuții de a se fi căutat pe sine, este vizibilă, într-o formă primară, bineînțeles, în scena uciderii feciorului Glanetașului. Calea fusese însă aleasă și va fi urmată neabătut până la *Gorila*,

spre a exemplifica tăria unei strategeme nu numai bine gândite, dar şi păzite cu tenacitate.

În mod surprinzător, apropiat de Rebreanu prin modalitatea de concepere a elementelor componente ale romanului se arată Camil Petrescu, în *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*. Lăsăm la o parte caracterul de confesiune pe care îl are alocuţiunea romanescă, pentru a aduce în discuţie obsesia mărturisirii, „monoideismul", voluntar la început, patologic pe urmă, după chiar spusele lui Gheorghidiu. În ultimă instanţă, personajul lui Camil Petrescu aparţine desigur melodramei tocmai prin ireductibilitatea sa organică. Nu înseamnă că orice roman de confesiune este, prin chiar acest fapt, melodramatic. Dar în cazul lui Gheorghidiu se produce o răscolire a dorinţei, o exhibare a ei, foarte asemănătoare cu lipsa de pudicitate a melodramaticului. „Excesul" predomină substratul confesiunii, dar se opreşte aici, trecând rar şi palid în povestire. Spre exemplu, schimbarea stării sociale a lui Ştef, prin moştenirea primită pe neaşteptate, intră în această categorie, nu atât prin exagerarea pe care o avansează, cât mai mult prin funcţia narativă, care este aceea de amorsare a complicaţiilor ulterioare, exact precum într-o melodramă inocentul se vede condamnat de un legământ teribil să nu se poată destăinui şi astfel să sufere în continuare (frecvent în melodramă este şi clişeul „săracul devenit bogat peste noapte", pe care l-am amintit anterior, întrucât asemănarea ni s-a părut izbitoare). În sfârşit, tot aici ar intra şi „jocul de-a moartea" pe care îl întreprinde Gheorghidiu, ştiind prea bine că va ieşi nevătămat, de vreme ce momentul naraţiunii se situează mult după consumarea evenimentului. Apropiat de Rebreanu se arată Camil Petrescu, în acest punct, şi prin modalitatea de prelucrare a datelor



melodramei: în locul certitudinii puriste pe care o adoptase Caragiale, autorul *Ultimei nopţi...* prelucrează, ca şi Rebreanu, anume structuri de melodramă, fără însă a le copia în oglindă, ci domolindu-le prin nuanţări în serie, ceea ce conduce la împrăştierea punctului de plecare.

Surprinzător, la o analiză atentă, este Sadoveanu, a cărui *Creangă de aur*, de pildă, se înfăţişează cu totul lipsită de stratagemele melodramei. Kesarion Breb este alcătuit dintr-o sumedenie de irizări şi înconjurat de un halou emblematic care nu are nimic comun cu enigma melodramatică. Cel mult se poate revendica de la această sursă însingurarea sa inocentă, „creanga de aur" a unei comori ascunse. Cam la atât s-ar rezuma urmele situaţiilor melodramatice sadoveniene, deşi impresia de ansamblu poate fi alta, din cauza turnurilor stilului, mai precis - a solemnităţilor lui hieratice, vecine cu retorica pe care, în anume împrejurări, o dezvoltă melodrama. O retorică pe care Camil Petrescu o ocoleşte deliberat, fără însă a-şi putea camufla elementele melodramatice de structură.

În afară de intarsiile melodramatice, la care apelează aşa cum am constatat, Rebreanu diminuează realismul Schemei şi printr-un alt element compoziţional - modul de alcătuire a *incipit*-urilor. Debutul lui *Ion* este relevant pentru felul în care apare şi se formează Schema: nedesprinsă încă de actualitate, de cotidian, purtând încă urmele acestuia, în sensul unei nedesminţite şi greoaie continuităţi: „Din şoseaua ce *vine* de la Cîrlibaba...„Prezentul indicativului, sigur şi fără ezitări, are un rol precis - acela de a statornici o punte de legătură între lumea romanescă şi cea anterioară la nivelul certitudinii prea petulante pentru a nu presupune dincolo de ea anume şovăieli în faţa necunoscutului ce va urma: sugestia „detaşării" apare de îndată, în cuprinsul aceleiaşi fraze: „se

desprinde", „trece", „aleargă spre", „se pierde". Nimic nu este încă sigur, apetența pentru motivul menționat dă suport Schemei în lupta pentru propria-i formare. Există o anume dorință de certitudine, de confirmare a reușitei încercărilor prin care Schema (așa embrionară cum se prezintă acum) a trecut. Tocmai de aceea, *Ion* se încheie precum (sau aproape cum) a început: „Drumul trece prin Jidovița, pe podul de lemn, acoperit, de peste Someș, și pe urmă se pierde în șoseaua cea mare și fără început" (IV, 573).

Aceeași deschidere spre amploare și spre evadare o atestă și *incipit*-ul *Pădurii spânzuraților*: „Sub cerul cenușiu de toamnă ca un clopot uriaș de sticlă aburită..." (V, 7). Seninătatea frazei de plecare a romanului anterior a dispărut însă. Mai bine zis - melancolia ei s-a accentuat, transformându-se în obsesie a claustrării, evidențiată de imperfectul („spânzurătoarea... *întindea* brațul") și de personificarea ce urmează. Desprinderea de avantext s-a efectuat acum aproape deplin, romanul stă sub semnul narațiunii chiar de la punctul de pornire, este proiectat într-un timp anterior celui al momentului povestirii. Imperfectul frazei marchează o anume siguranță în asumarea funcției estetice a Schemei aproape formate în paginile *Pădurii spânzuraților*, prin desprinderea ei de cotidian . Acesta a fost lăsat la o parte, distanța dintre el și narațiune a crescut, pragul devine din ce în ce mai mare, lumea romanului din ce în ce mai constituită și cu o autonomie crescută. În drumul spre propria-i creare, Schema rebreniană cunoaște astfel cea dintâi afirmare a existenței sale romanești. De aceea, *Pădurea spânzuraților* nu va relua, precum *Ion*, *incipit*-ul în final, acesta din urmă fiind independent și cu foarte vagi raportări.

Pasul următor îl constituie *Adam și Eva*, al cărui start



este deosebit de semnificativ: „Odaia era albă ca un culcuș de fecioară" (VI, 7). Tema, vizibil legată de *incipit*-uri, a claustrării, este prezentă și aici, accentuată prin continuarea tabloului și prin revenirea la melancolia oarecum senină din *Ion* („Apusul își filtra agonia..."). Narațiunea s-a desprins definitiv de cotidian, s-a închegat într-o lume aparte, sigură de căile pe care le are de urmat și de funcțiile pe care le are de îndeplinit. Fermitatea dobândită după experiențele anterioare are acum motive să se impună nu numai prin reactualizarea imperfectului narativ, dar și prin constituirea lui într-un punct de sprijin al *incipit*-ului, care se consolidează în jurul lui. Procedeul este înlesnit și de conceperea debutului romanesc în mod simplu și succint. Frazele-fluviu din *Ion* și din *Pădurea spânzuraților* au dispărut, s-au concentrat, certificând siguranța de sine a Schemei maturizate, ajunse la apogeu. Din păcate, finalul romanului este stereotip, prin repetarea metodei din *Pădurea spânzuraților* într-o tonalitate minoră. Rămâne însă ca un bun câștigat pentru totdeauna (un totdeauna relativ în artă) ruptura de contextul extraromanesc premergător și intrarea degajată și sigură în lumea povestirii, a ficțiunii. Ascendentul acesteia asupra fazelor care o prepară și o alimentează va fi, de acum înainte, indiscutabil.

De acest avantaj va profita *Ciuleandra*, roman a cărui povestire va trece imperativ pragul („Taci!... Taci!... Taci!..."). Desigur, este o simplă figură de ornament acest „imperativ" al *incipit*-ului ca marcă a povestirii. În realitate, cu Rebreanu începe de acum înainte un proces deosebit care va conduce în cele din urmă la răsturnarea perspectivei din care s-au desprins *incipt*-urile din *Ion* și *Pădurea spânzuraților*. Intrarea în lumea romanului se va face, de aici încolo, brusc, fără menajamentele și ezitările

primelor romane. Nu înseamnă aceasta că tot ceea ce a scris Rebreanu după *Adam și Eva* ar fi superior pentru că debutul romanesc este mai sigur și mai apropiat de particularitățile Schemei, ci numai că romanele de după 1925 mărturisesc o mai mare ancorare a scriitorului în lumea ficțiunii artistice și o mai sigură circulație de la realitate la plăsmuire. Prin urmare, a extinde o judecată de valoare care se referă doar la *incipit*-uri asupra întregii arte de romancier a lui Rebreanu ni se pare un procedeu fără acoperire argumentativă.

Așadar, debutul *Ciulendrei* punctează o replică la întâmplări din avantextul romanesc și, în felul acesta, prefațează insurgența de mai târziu. Nu însă înainte de a exhiba forța romanescului, capacitatea Schemei de a se autoforma și de a evolua în mod independent. Cu *Răscoala* și *Gorila* continuă desprinderea de cotidian, prin debuturi identice: „D-voastră nu cunoașteți țăranul român, dacă vorbiți așa", începe primul roman; „Nu zău, m-ați amețit cu atâta politică", izbucnește cel de al doilea. De fapt, amândouă „izbucnesc" (cuvântul aparține prelungirii *incipit*-ului *Gorilei*), cu alte cuvinte - ne introduc direct într-o lume ficțională și prelungesc evenimente petrecute anterior în sfera preparativelor istorice. Dar de fiecare dată cu o referire polemică indiscutabilă. Desprinsă greoi de cotidian (în *Ion* și în *Pădurea spânzuraților*), Schema se întoarce împotriva acestuia, îl chestionează, îi pune sub semnul întrebării autoritatea. Cronologicul nu mai are acum un caracter de legitimitate, ci unul aleatoriu; este un punct de plecare abhorat, față de care Schema se simte datoare să-și afirme supremația. Într-o altă lumină trebuie privite finalurile corespunzătoare *incipit*-urilor care purced dintr-o nouă atitudine artistică. Dacă în cel dintâi roman rebrenian încheierea constituia o oglindă a începutului, obligatorie în ordinea de evoluție a romancierului, în *Răscoala* și în *Gorila* frazelor terminale li se destinează o altă funcție. Ambele au în vedere tot motivul detașării: „Glasurile se amestecau, se confundau, se pierdeau în zgomotul din ce în ce mai mare al lumii..."; „Seara târziu jurații se retrăgeau să delibereze..." Motiv care nu mai exprimă dorința de autoconfirmare a modelului romanesc, ci statuează desprinderea lui definitivă. Replicând cotidianului de pe poziții de superioritate, Schema era datoare, ajunsă într-un stadiu de maturitate, să-și legifereze poziția. Era și un mijloc de autoapărare această agresivitate, față de atacurile constante și puternice ale avantextului. *Jar* și *Amândoi*, ale căror *incipit*-uri sunt monotone și lipsite de agresivitatea celorlalte, o evidențiază cu prisosință. Astfel, pentru a folosi înseși cuvintele romancierului, s-a produs „închiderea dosarului" nu numai pentru *incipit*-uri, dar și pentru cele două maniere fundamentale de raportare la istorie. S-a închis dosarul unei evoluții și, mai ales, al unei trude gigantice asupra căreia, din când în când, Rebreanu lăsa să se strecoare câte o mărturie.

Numai la capătul unei evoluții firești a putut scriitorul să ajungă la desăvârșirea unei modalități globale, unitare și coerente de abordare a universului de ficțiuni. Că lasă impresia a fi izbutit pe neașteptate - aceasta nu este decât urmarea saltului calitativ. În realitate, apariția Schemei este pregătită și generată de întregul lui scris de până la izbucnirea primului război și desăvârșită îndată după *Pădurea spânzuraților* și cauza biografică imediată - moartea fratelui Emil. Ea este astfel rodul totalității romanelor, care se nasc și trăiesc prin Schemă, suportându-i concomitent deficiențele. O dată consumată într-un roman, ea se travestește în altul, cu o abilitate

particulară de a-şi valorifica virtualităţile îndărătul aspectului, adesea înşelător, al discursului de tip realist. Într-un roman, este prezentă cu toate elementele ei componente, dozate diferit, dar asamblate în acelaşi chip.

Elemente caracteristice Schemei de mai târziu apar în scrisul rebrenian încă de la începuturi, în schiţe, nuvele şi în piesele de teatru. În geneza unora dintre ele s-ar putea acorda loc şi unei eventuale influenţe a scriitorului ungur Gyula Szini, din care tânărul Rebreanu prelucrează povestirea *Venus* (III, 337 urm.; note, III 437). E vorba însă de un singur element, pe care l-am putea denumi „intangibilul ideal", fără semnificaţie în lipsa celorlalte coordonate. Intră în discuţie şi convenţionalismul schiţei prelucrate. Iar Rebreanu va elabora un alt model de convenţie artistică, dintr-o serie de convenţii anterioare ridicate la o nouă putere de expresie. Acelaşi este şi cazul povestirii prelucrate tot după Szini, *Sfârşitul* (III, 360 urm.; note, III, 440), al cărei temei în Schemă ar corespunde viitoarei exogamii. Nu putem totuşi vorbi despre vreo înrâurire a lui Szini, nici chiar a lui Dostoievski. Certă rămâne preferinţa elocventă a scriitorului român, dictată de predispoziţii ce şi-au găsit parţial satisfacţia în scrierile confratelui ungur.

Vom avea ocazia să reamintim, pe parcursul altor capitole ale lucrării, şi modul în care diverse elemente ale modelului romanesc s-au format şi au evoluat. Nu ni se pare însă lipsit de interes să amintim aici câteva puncte din traiectoria lui, despre care este cazul să spunem că a fost aproape cu totul lipsită de sinuozităţi şi de ezitări.

În povestirile, publicate ori manuscrise, din perioada începutului, este de remarcat stereotipia personajelor, a acţiunilor lor, dovedind preferinţa scriitorului pentru „scheme", înrudită desigur cu a altora din epocă, dar



semnificativă pentru el din clipa în care este raportată la viitor. Aşa apar câteva tipuri de motive (sau teme), precum: fata sedusă şi abandonată (comun cu al lui Sadoveanu); părinţii singuri şi bătrâni; fata săracă şi nenorocirile aduse de flăcăul bogat. Reacţiile sunt convenţionale şi la nivelul psihologiei, care urmăreşte verosimilitatea, dar una măruntă, fără perspectiva ansamblului. Automatismul rămâne una din particularităţile Personajului, vizibilă încă din perioada de tinereţe a scriitorului, care năzuia să destăinuie astfel o dramă ascunsă şi intensă. Aşa precum se întâmplase câţiva ani în urmă, în nuvelistica sadoveniană. Şi mai târziu gesticulaţia şi gândirea vor fi, în scrisul rebrenian, stereotipe; pe asemenea coordonate rigide se va înscrie fără greş şi în totalitate Personajul. Acţiunile actorilor din nuvele, rudimentare, se aseamănă însă izbitor cu ale Personajului de mai târziu prin aceea că sunt cu precădere aspiraţii. În acest sens, *Norocul* (II, 194 urm.) premerge motivului „aşteptarea împlinită" din romane, *Pozna* (II, 206 urm.) - „momentul de răscruce", iar *A murit o femeie* - „dezamăgirea" (care însă ulterior nu va mai fi motiv de sinucidere). Pregătirea prin nuvele, sumar şi general prezentată în cele precedente, a constituit o treaptă necesară în apariţia Schemei. Semnificativ este şi faptul că Rebreanu începe să scrie, se pare, după cum stabileşte N. Gheran (I, 359), cu o povestire de salon, *Marcsi*, specie în care schematismul se află în drepturile lui depline.

O altă particularitate a povestirilor rebreniene este şi tendinţa de a surprinde personajul nu într-o desfăşurare, ci într-o stare distinctă, într-o dominantă, a momentului, considerată sugestivă, precum gelozia lui Toma Lotru, din *Răfuiala*. Cu adaptările de rigoare, faptul va trece şi în modelul romanesc, deşi esenţialul povestirii se păstrează şi în unilateralitatea psihologică.

Pentru întâia oară apar elemente ale Schemei asamblate după regula romanelor în *Hora morții* (II, 157 urm.), a cărei tramă merită a fi reamintită pe scurt, întrucât este concludentă prin ea însăși: Boroiu nu s-a putut căsători cu Ileana; când moare Haramu, soțul legitim, își închipuie că o va putea lua de nevastă pe Ileana, dar este și el, la rându-i, ucis. Se întâlnește, e drept - foarte palid, exogamia. Puternic este însă motivul morții - decisiv mai târziu, introdus acum ca un dat exterior, fără legătură cu împlinirea reală a personalității, pe care o vor statua romanele. În același chip se petrec lucrurile și în *Catastrofa* (II, 220 urm.), construită, în prima ei parte, din automatisme profund izolatoare, care o îndepărtează de nuvelistica anterioară și o apropie de romane, precum și din aceeași moarte fără perspectivă, demonstrativ-conjuncturală în esență, dincolo de care începe să mijească ideea obligativității dispariției fizice pentru împlinirea destinului.

Cum se vede, schițele și povestirile conțin doar germenii Schemei romanești, dar și aceștia disparați: obsesia tanatică într-un loc; iubirea nerealizată în altul; exogamia într-o parte; sinuciderea - în alta. Va trece încă lungă vreme până când toate își vor afla un făgaș comun, sub aceeași zodie a aspirației de amploare pe care o reclamă structura romanului și întru închegarea unui destin uman exemplar prin caracterul său tragic.

Dramaturgia urmează, paradoxal, un drum oarecum mai apropiat de ceea ce se va impune în modelul romanelor. Funcționarea acestuia pe baza aceleiași forme și cu aceleași personaje se învecinează cu unele din principiile teatrului, în care textul rămâne neschimbat, dar schimbați sunt actorii. Un rest de artificiu dăinuie, desigur, și astfel modelul disimulează neîndoielnic ceva, deoarece are, în



ultimă analiză, o nuanță demonstrativă, mai bine zis - expozițională. Iar îndărătul oricărei expuneri se află un organizator, povestitorul, în cazul de față, care voiește să-și exhibeze atotputernicia lui demiurgică - poate tocmai pentru a tăinui temeiul profund al victoriei.

Ca principiu fundamental, Schema rebreniană presupune, înainte de toate, o punere în dubiu a realismului, a discursului de tip realist, pe care, într-un anume moment al desfășurării, *Cadrilul*, piesă scrisă în 1916 (XI, 1007), pare a-l amenda ironic. Cum se știe, cel care dirijează „cadrilul" întâmplărilor este Toma Tulbure, personaj cu un nume tipic rebrenian, de două ori simbolic prin raportările pe care le presupune: „necredincioas" față de orice reprezintă o abstracție și dispus să „încurce", să „tulbure" apele limpezi ale clișeului. Despre el, celelalte personaje (Grozea, Tina, Anișoara și Stelian) au o părere foarte apropiată, exprimată într-o succesiune de replici generată mai mult de atitudinea profund simpatetică a dramaturgului: „Canalia! Mizerabilul! Intrigantul! Idiotul!"; XI, 91). Cele patru personaje amintite, la care se adaugă și Toma însuși, se prezintă în ipostaza nudității psihologice. Ca în melodramă, fiecare își spune păsul deschis, nu însă în fața publicului (cititorului), ci în fața „criticului" (Toma), transformat în raisonneur. Mai bine zis, acesta îl ascunde pe naratorul (dramaturgul) însuși. De aceea, este „canalie" (pentru că e creator), „mizerabil" (pentru că lasă personajele să trăiască), „intrigant" (pentru că le încrucișează drumurile) și „idiot" (pentru că nu le rezolvă la timp). Piesa se termină precum începuse, tot în neadevăr. O dezbatere voalată, incontestabilă însă asupra neîncrederii povestitorului în rigurozitatea principiilor pe care, în scris și vorbit, le-a susținut frecvent și cărora opera lui le-a fost supusă cu excesivă hărnicie. „Cadrilul" este un dans al

neroziilor, ale cărui figuri scot în relief insuficienţa tuturor celor pe care-i analizează: atât a celui ce crede într-un sine superficial (Grozea), cât şi a celui ce-şi închipuie că a atins un sine ascuns (Manole), dar şi a celui ce le judecă pe toate (Tulbure).

O Schemă răsturnată propune *Plicul* (1923) - parodie a unor încercări ale Personajului de a se afla pe sine însuşi, dar o parodie nu totdeauna consecventă. Cuplul romanesc obişnuit e reprezentat aici de Victoria Arzăreanu şi Gheorghe Calan. Nu e o iubire fulgerătoare, ci netedă; nu e dezinteresată, ci meschină; nu este platonică, ci telurică; nu duce la moarte, ci la saturaţie reciprocă. În asamblu, este vorba mai curând de complicitate amoroasă, adică exact ceea ce nu este dobânirea sinelui prin identificare, aşa cum o imaginează romanele.

În cea mai mare parte, dramaturgia rebreniană este un joc de păpuşi după scheme urmărite parcă în joacă, de dragul combinaţiilor. Un exerciţiu pentru marea Schemă, în care jocul (sau joaca) nu are drept de intrare. În dramaturgia lui Rebreanu, totul aminteşte de listele de nume şi de eboşele de locuinţe specifice laboratorului de creaţie al romanelor. Nu în zadar N. Gheran, familiarizat îndeaproape cu intimităţile trudei rebreniene, afirmă că scriitorul elabora piesele cu mare uşurinţă (XI, 1008).

Nici romanele nu au cunoscut de la bun început dezvoltarea deplină a tuturor particularităţilor Schemei. În *Ion*, modelul este arborescent, stufos, cu vădite tendinţe către exhaustivitate. Firul principal al naraţiunii se încheagă nu atât în jurul unui personaj (principal), cât prin risipirea elementelor componente, fapt care cerea o maximă putere de generalitate - proprie romanului *Ion* în mult mai mare măsură decât celor ulterioare. *Pădurea spânzuraţilor* marchează cea dintâi confirmare deplină a modului propriu



în care Liviu Rebreanu concepe romanul şi orientarea expresivităţii sale. Acum apare pentru întâia oară un Personaj, cu alte cuvinte - un exponent al felului de comunicare şi de impunere a romanului însuşi, cu o problematică specifică şi concentrând liniile de forţă ale naraţiunii. *Adam şi Eva*, prin care Pompiliu Constantinescu credea că Rebreanu încearcă să evadeze din specificul său artistic, nu este altceva, în realitate, decât o exaltare a posibilităţilor pe care drumul propriu, în sfârşit aflat, i le oferea. Aşa cum observa Lucian Raicu, *Adam şi Eva* reprezintă în mic tipul de invenţie epică rebreniană.[1] Romanul - pentru că totuşi de un roman este vorba - s-ar zice că efectuează un exerciţiu de virtuozitate cu elementele Schemei. Dar este în acelaşi timp şi o posibilitate de a-i cunoaşte graniţele, de a se apropia de ele, chiar de a le trece, câteodată. Căci romanul însumează atât factori proprii alocuţiunii realiste, cât şi din aceia caracteristici unor discursuri de alt tip. Din prima categorie fac parte: prezenţa personajului „curios" (prin care se produc date despre intrigă): sora Dafina (VI, 7-8); informaţia autentificată: citate din „Universul", aluziile la topografia Bucureştiului, la revoluţia rusă din 1917; discontinuitatea descrierilor: agonia lui Toma, introducerea lui Tudor Arghezi, descrierea lui Tudor Aleman, revenirea la agonia lui Novac (VI, 14-24); descrierea ştiinţific-tehnică: cuvintele doctorului Filostrat (VI, 27); redundanţă în limbaj: comparaţii numeroase, prin care se întăreşte elementul determinat; un „deja spus" propriu la care se face trimitere; scene ritualizate de familie: naşteri, înmormântări, iniţieri etc.

Dintre elementele străine discursului realist sunt de

[1] Lucian Raicu, *Liviu Rebreanu*, Bucureşti, E.P.L., 1967, p. 157.

consemnat, între altele, suspensul: procedeu manierist în *Adam și Eva*, prezent cu deosebire în diferențierea episoadelor; preferința mai mult decât vizibilă față de disjuncția dintre *a fi* și *a părea*: metempsihoza, întâlnirile dintre „el" și „ea"; elemente oculte: superstiții, ritualuri ezoterice ș.a. Astfel, Rebreanu ajunge să se dezică aproape în întregime de punctul realist de plecare, care este certitudinea declarată, scolastică, și să aducă în prim plan dubiul asupra realității. Realistul confundă pe „a ști" ceva despre un obiect, cu realitatea obiectului însuși. Iar scrisul lui Rebreanu, Schema romanescă în genere, se opune în bună măsură acestei premise teoretice, esențiale oricărui realist ireproșabil. Însuși Personajul aduce în discuție și amplifică problema dubiului, aici prin Toma Novac, mai înainte prin Apostol Bologa, ulterior prin Toma Pahonțu ori prin răsculații amărășteni. Pentru toți aceștia, ca și pentru alții, precum nu în ultimul rând Grigore Iuga, „realitatea" este o noțiune labilă, oricum sinonimă cu „viața" (punct de plecare afirmat de nenumărate ori de Rebreanu), care, la rândul ei, este imprevizibilă. În acest loc extrem de sensibil, este de căutat prezența, și afirmarea, naratorului, pentru care „a ști" este un fapt irealizabil: „realitatea e nefericirea", zice, sentențios, un personaj (XI, 42). Principiu prin excelență subiectiv, cu sprijinul căruia povestitorul preia chestiunea din domeniul psihologiei și o transferă gnoseologiei.

După copierea în negativ a particularităților modelului propus în *Adam și Eva*, pe care o întreprinde *Ciuleandra*, unde confuzia real/ireal cunoaște forme paroxistice, Rebreanu se întoarce cu oarecare liniște asupra aceleiași probleme. Acum însă cu un oarecare optimism. *Răscoala* își asumă dificila sarcină de a-l acredita pe „a ști" tot din punctul de vedere sentimental care îl susținuse și pe „a



părea". Obiectivitatea este însă imposibilă prin chiar natura temei în dezbatere: balanța înclină din nou către cel din urmă. Suprapunerea nu este niciodată desăvârșită: perspectiva dominantă este a lui „ca și cum". Ceea ce se va întâmpla și în *Gorila*.

*Amândoi*, roman ce figurează în unele cataloage critice drept „polițist", este de fapt o tentativă de acreditare a modelului propriu prin discreditarea unuia străin. Punctul de vedere romanesc, cu totul îndepărtat de cel personal, pe care îl propune romanul polițist autentic, este subestimat prin introducerea prototipului creat și exersat până atunci. Ceea ce înseamnă că trebuie să citim romanul, încă o dată, de la ultimul capitol către început, pentru a constata ce importanță are sinuciderea Salomiei, tip desăvârșit de Personaj rebrenian, cu destin specific.

De la Ion, la Salomia și Liana, predilecția lui Rebreanu pentru aceeași construcție romanescă este vizibilă și liniară, fără contorsionări, fapt care înlesnește impunerea unui ansamblu aproape fără fisuri. Creația sa exprimă nu aplicarea unei grile preconcepute peste lumea ficțiunii născânde, ci ordonarea acelei lumi în vederea eliberării și transmiterii unei concepții omogene asupra existenței umane. Prezența modelului subliniază caracterul romantic al completului epic făurit de Rebreanu până într-atât, încât generalizările pe care le expune Marthe Robert par a fi fost anume scrise pentru încadrarea celor mai substanțiale elemente ale romanelor scriitorului român: „Pentru romanticul dedublat evoluția și istoria sunt lucruri necunoscute, totul se reia la nesfârșit, peste tot sunt figuri - ele însele dedublate - nu ființe din carne și oase, ci fantome a căror apariție neașteptată provoacă extazul sau îngheață sufletul de frică. Veșnica întoarcere a acelorași fenomene și a acelorași evenimente nu abolește mult timpul, ea

nimiceşte persoanele pentru a nu le lăsa să supravieţuiască decât ca imagini, ea face să dispară obiectele sub formă de năluci a căror urmărire pe cât de irezistibilă, pe atât de zadarnică te face să dispreţuieşti orice altă formă de cucerire. În acest univers, mereu destrămat de apariţii şi metamorfoze, eroul dedublat n-are nici prieteni, nici duşmani, acţiunea lui n-are nici o ţintă cu adevărat de neînlocuit şi nici măcar nu poate întâlni vreo femeie pe care s-o iubească, deoarece, incapabil să deosebească individualităţile, el nu cunoaşte decât Femeia eternă, veşnic schimbătoare şi unică sub nenumărate chipuri care conţin laolaltă toate partenerele amoroase posibile, fără ca vreuna să o poată egala pe aceea în perfecţiune şi în puritate. Dorind eternul feminin şi nu o femeie în special, comuniunea mistică cu o imagine neînsufleţită, nu unirea săvârşită; dorind Dragostea mai degrabă decât obiectul iubit, eroul romantic părăseşte definitiv drumul pe care adolescentul vechiului *Märchen*, realist în ciuda fanteziei sale debordante, se luptă cu înverşunare împotriva moştenirilor şi vrăjilor, pentru a obţine *logodnica adevărată*"[1]. Sunt cuvinte uneori extrem de potrivite pentru a caracteriza Personajul rebrenian, a cărui ţinută existenţială se apropie mult de aceea a prototipului schiţat de Marthe Robert.

Căci, romantismul funciar rebrenian se foloseşte de capacitatea generalizatoare pe care modelul i-o prezintă, spre a se refugia într-un realism susţinut, şi teoretic, dar şi practic, cu deosebită ardoare. Precum la Caragiale, dincolo de Schemă există altceva decât ea îngăduie să iasă la lumină. Insistenţa realistă, redundanţa tipică acestui fel de discurs, se constituie ca un factor izolator puternic. Funcţie

[1] - Marthe Robert, *Romanul începuturilor şi începuturile romanului*, Bucureşti, Univers, 1983, p. 135-136.



ce transpare cu limpezime în ultimul capitol din *Jar*, cel mai caracteristic roman realist al lui Rebreanu în care s-a ajuns aproape la manieră. Dincolo de reţeaua densă a repetiţiilor, există totdeauna altceva, se pregăteşte o altă întorsătură, iar paravanul ascunde gravitatea evoluţiei.

Preferinţa lui Rebreanu pentru discursul realist semnifică o nestăvilită sete de prezent, de stabilire într-un teren ferm şi sigur, tangibil, ca în visele „necredincioşilor" Toma de care romanele sale sunt pline. Pare că o teamă permanentă de ceva necunoscut, misterios şi inexorabil determină alegerea, niciodată repudiată- dimpotrivă, afirmată cu toată forţa de numeroase ori. Personajul fuge totuşi necontenit dintr-un mediu în altul, dintr-o epocă în alta, jinduind o prezenţă ubicuă, ce trădează imposibilitatea stabilirii ferme şi înstrăinarea funciară. Permanenta şi dureroasa migraţie spaţială şi temporală izvorăşte din permanenta şi dureroasa căutare a unui Celălalt simţit totdeauna în preajmă, dar niciodată cuprins în răspunsurile care îi vin de pretutindeni şi de nicăieri. Sursa profundă a ceea ce criticii au numit forţa „culorii locale" ş.a.m.d. este de căutat în autoexilul de tip romantic, adolescentin nu o dată, pe care Personajul rebrenian, împreună cu povestitorul, îl practică. Modelul ales, pe parcursul căruia Personajului are rolul determinant, facilitează însingurarea şi funcţia corespunzătoare realismului, fapt autentificat între altele şi de schiţele preliminare la *Adam şi Eva*, de diseminarea vagilor elemente de epocă în naraţiune. În această direcţie par să îndrepte foarte numeroasele liste de nume, de date istorice, de obiceiuri, ceremonialuri, denumiri de plante, animale, păsări, pe care Rebreanu le-a selectat dintr-o sumedenie de lexicoane, tratate de istorie. Funcţia acestora în istoria romanului este precară, din punctul de vedere al realismului, dar elocventă din acela al

discursului romantic, prin nota de închidere pe care o conferă narațiunii. Modelul rebrenian se înfățișează astfel ca ritual al retragerii povestitorului în el însuși, spre a da frâu liber ficțiunii romanești[1]. De aici, și caracterul ciclic, căruia i-am spune mai curând de construcție „în oglindă", pe care îl are adesea ansamblul; de aici, „starea de refren" vizibilă în fiecare compartiment al ei; de aici coerența desăvârșită a tuturor sectoarelor, antrenate în argumentarea și consolidarea celui mai de seamă edificiu din istoria romanului nostru; de aici, crearea unei figuri unice, a Personajului - exponent al unor căutări dramatice și luminoase totodată; de aici, ignorarea acelor reproșuri potrivit cărora Rebreanu nu și-a putut depăși subiectele care l-au consacrat. Obiecție neîntemeiată, deoarece purcede din greșitul purism realist. De aici, în fine, deducerea caracterului profund metonimic al modelului propus de Rebreanu; metonimie prin care modelul își demonstrează atât specificul, cât și insuficienta forță de pătrundere pe care, iarăși un adevăr evident, scriitorul o arată câteodată. Perifraza metonimică nu poate depăși, nici măcar egala, adâncimea metaforică sadoveniană.

[1] Aurel Sasu, *Liviu Rebreanu - sărbătoarea operei*, București, Albatros, 1978, p. 32-33, vorbește de un „univers închis".

# „Marele Unu"

Am amintit în capitolul anterior de existența, în cuprinsul modelului rebrenian, a *Personajului*, căruia nu i-am acordat atunci nici o definiție, întrucât rostul acesteia s-ar fi pierdut între considerațiile cerute de discutarea și prezentarea particularităților modelului. Nu am omis, ba chiar am insistat asupra faptului că el reprezintă temelia întregii Scheme, construită numai pentru a-l justifica și a-i da viață. Este cazul să conturăm acum acest punct nodal al tuturor romanelor rebreniene. Personajul reprezintă pentru noi o sumă de relații convergente cu un statut unitar, același în cadrul diegezei și al povestirii. Considerăm definiția suficientă pentru acoperirea caracteristicilor depistate în cuprinsul romanelor rebreniene și care pot fi întrunite sub un semn comun. Nu este inutil să precizăm că, frecvent, prin Personaj am înțeles ceea ce îndeobște se numește „personaj principal". Nu am întrebuințat însă nici termenul de „actor", nici pe acela de „erou", întrucât pe cel dintâi l-am rezervat protagoniștilor de rang secundar; în ceea ce-l privește pe al doilea, conotațiile sale sunt mult prea bogate și stufoase și ne-ar fi îndepărtat de surprinderea orientărilor principale ale nucleului Schemei. Cu un termen oarecum înrudit ca sens, Aurel Sasu vorbește de „homo rebrenianus"[1]. Pe de altă parte, a introduce o terminologie nouă în mulțimea celor deja existente ni s-a părut o întreprindere riscată. Folosirea unui termen clasic avea avantajul de a sublinia particularitățile realiste și totodată

[1] Aurel Sasu, *op. cit.*, p. 24.

categoriale ale funcției narative pe care o prezentăm în cele ce urmează.

Astfel vor fi cuprinși în această clasă Ion al Glanetașului, Apostol Bologa, Toma Novac, Puiu Faranga, țăranii răsculați, Toma Pahonțu. Cu alte cuvinte, numai roluri masculine. Lucrurile par foarte simple, cel puțin până aici. De ce însă să-i refuzăm Lianei Rosmarin intrarea în aceeași categorie, când ea se înscrie în perimetrul aceleiași preocupări fundamentale și are același rost narativ? Nedreptatea ni s-a părut evidentă și, ca atare, am corijat-o. Poate mai puțin acceptabilă va părea celor obișnuiți cu automatismele taxonomice scolastice acceptarea, în categoria Personajului, și a Salomiei Ionescu, atât de ștearsă din perspectiva istoriei și atât de vie și de acaparatoare din aceea a povestirii; căci ucigașa cinstiților cămătari din urbea Piteștilor nu este eroina unui roman polițist, ci, înainte de toate, o încarnare pe cât de ascunsă, pe atât de puternică, a uneia din pornirile esențiale ale celor de mai sus, al căror drept de intrare în restrânsa arie a Personajului nu poate fi contestat. Astfel, funcția categorială a Salomiei apare atotcuprinzătoare și demnă de a ocupa un loc central. Salomia, ca reprezentantă a celei mai autentice tradiții a Personajului rebrenian, caracteristică recunoscută, cu deplină îndreptățire, de M. Sebastian sau de E. Todoran (cf. IX, 539 și, respectiv, 544), este anunțată de un personaj asemănător, schițat în linii generale cu aproape trei decenii în urmă. Este vorba de Raveca, din sceneta *Osânda*. Lăsând la o parte aura demonică însoțitoare, ea se prezintă ca un factor distructiv din punct de vedere social (este temută și urâtă de ceilalți), ca o exponentă a exogamiei paroxistice (căsătorită cu Anton, îl iubește pe Petru), ca posibilitate de disimulare și, totodată, de afirmare fățișă a pasiunii și, în sfârșit, ca posesoare a



unei sfidări a morții. Raveca suferea de „osânda" Personajului rebrenian dintotdeauna: de a nu fi singur sau, mai bine zis, de a fi singur cu sine însuși, căutându-se perpetuu într-o imagine speculară ce-l amăgește și-i oferă iluzia autenticității. Într-un registru minor se situează Anuța, eroina *Casei parohiale*, prelucrare de prin 1910-1911 (XI, 1226). Nu interesează nereușita deplorabilă și nici expresia tulbure; interes suscită alegerea scriitorului, făcută într-o perioadă de căutări. Căci Anuța se dăruiește cu frenezie unei iubiri neinspirate, este fiica unei femei care și-a părăsit căminul pentru o dragoste pătimașă, are o corectitudine funciară a recunoașterii propriilor aspirații și totodată disprețuiește moartea.

În linii generale însă, femeia rebreniană rămâne o figură palidă. Nu numai că Salomiei îi sunt rezervate puține pagini, iar Liana Rosmarin este neconcludentă, dar greutatea cade pe alte raporturi, cu deosebire pe acelea dintre fiu și tată (Apostol Bologa față cu Iosif Bologa). Sunt scene cu pondere și raționament narativ (tatăl mort e preluat de „tatăl ideal" - bunicul lui Apostol). Scenele dintre fiu și mamă au, în mod curent la Rebreanu, numai rol de relație. Prin extindere - femeia în general (deci și iubita) nu cunoaște un tratament diferit.

Alcătuit așadar din roluri masculine, cât și feminine, Personajul atestă aspirația lui Rebreanu către închegarea unei exprimări particulare asupra specificului existenței umane, dincolo de orice alte deosebiri. Căci, este locul să o subliniem, Personajul se recrutează din categorii sociale extrem de variate, din toate timpurile și din arii geografice deosebite. Cu toate acestea, anume preferințe sunt totuși vizibile și ne-am îngădui să reamintim citatul din lucrarea lui Barbéris referitor la antagonismul dintre Prinț și Negustor. Ca Prinț indiscutabil, în plan socio-literar,

protagonistul rebrenian tinde către statutul de intelectual cu atracție către artă. S-a observat vecinătatea, la Proust, dintre femeia iubită și artist[1]. La Rebreanu (nu facem din aceasta nici un fel de apropiere valorică), se constată lesne nu determinarea artei prin iubire, ci transferarea raportului pe alte coordonate, ale narcisismului, căci pentru Personajul nostru, tensiunea spre artă este sinonimă dialogului cu sine; altfel spus - este o imagine a lui însuși, a aspirațiilor sale ultime și totale. Artist este Personajul în încercarea de a se crea pe sine, de a se iubi și de a se autodistruge.

O oarecare unitate sugerează, pentru câteva personaje rebreniene, G.Călinescu[2], având însă în vedere trăsături cum ar fi îmbinarea cruzimii cu strălucirea. Pentru noi însă, Personajul reprezintă mai mult decât o sumă de acțiuni bruscate sau de vagi propensiuni; el este, înainte de toate, funcția determinantă, factorul care structurează problematica romanelor și care structurează felul raportului dintre istorie și povestire. El se arată așadar drept atribuția principală a textului și mai puțin invenție critică, oricât de frumoasă și de ademenitoare s-ar prezenta. La nivelul textului, este de observat neștirbita omogenitate a Personajului, coerența sa ieșită din comun, care îl apropie de Tipul lui Camil Petrescu. Spunând „Personaj" și „Tip", avem în vedere atât o asemănare cardinală (reunirea într-o singură unitate textuală), dar și o deosebire tot atât de fundamentală: o *existență* în cazul celui dintâi, o *ipoteză* în cazul celui de-al doilea. Și prin aceasta se ajunge la o altă chestiune, specioasă pentru cine urmărește neapărat ultima

[1] Jean Rousset, *Forme et signification*, Paris, Corti, 1982, p. 169.

[2] G.Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, Minerva, 1982, p. 734.



rațiune, anume legătura dintre protagonist și narator, mai puțin vizibilă în cazul lui Rebreanu, unde se observă o largă autonomie, deși condiționarea biografică nu poate fi total exclusă; foarte distantă la Camil Petrescu, deși condiționarea biografică este decisivă. Cu alte cuvinte, *existență* fiind, Personajul rebrenian face greu decelabile consecințele istorice, în timp ce Tipul lui Camil Petrescu, *ipoteză* fiind, depinde în mai mare măsură de ele. Dar astfel de considerații ne îndepărtează de subiectul propriu zis, care presupune acordarea unei atenții minime factorului biografic. Nu putem proceda cu alte măsuri, deoarece avem a face cu un exercițiu textual nud doar în cazul teatrului, unde, numai aici, Personajul este golit de existență, pierde aproape orice urmă simbolică și se reduce la o încărcătură strict relațională. În cadrul Schemei, însă, adică în romane, el dobândește totodată și virtuțiile unui discurs despre el însuși. Ceea ce mărturisește el în această înfățișare prezintă două caracteristici. Mai întâi Personajul evoluează ca mod de raportare la cotidian deosebit cu fiecare nou roman. În al doilea rând, transfigurarea lui este teribil de lentă, aproape inexistentă, căci de la Ion al Glanetașului la Toma Pahonțu se produce doar o variație onomastică, nu și una de fond. Referirea la cotidian este singura variabilă a unui raport al cărui rezultat devine, în final, rigid, imuabil. Dar prin raportare la cotidian nu înțelegem, în nici un caz, trimiterea la existențe istorice, reale, căci Personajul aparține în primul rând textului și nu poate fi, cum s-a căutat uneori să se acrediteze, o pastișă după cutare ins din anturajul autorului. Adică nu are altă „cheie" decât a Schemei romanești, căreia îi conferă carnația necesară. Fără el, fără problematica sa, mereu nouă, dar și mereu aceeași, fiecare roman s-ar rezuma la o simplă emisiune nedetaliată, fără valoare și fără direcție. Cu

fiecare roman, interesul se deplasează necontenit, cu deosebire asupra modului în care conflictul Personajului se adaptează Schemei. Căci în fiecare roman, povestitorul își însușește o altă fațetă a cotidianului transpusă într-un nou conflict, armonizat modelului cam în aceeași manieră. Jocul rămâne identic, schimbarea măștii este perpetuă; identic rămâne conflictul Personajului, schimbătoare este localizarea conflictului. Pare o perpetuă fugă de monotonie sau încercarea, poate doar aparentă, de a modifica esența raportării insului la univers.

Până la *Ciuleandra*, și chiar aici, protagonistul rebrenian are un aspect static, o mulțumire de sine datorată intuirii unui drum specific. Cu *Răscoala* însă el lasă să se întrevadă o profundă neplăcere. Eliberat de culpabilitatea față de etnie prin sacrificarea mulțimii, el e nesatisfăcut prin chiar această jertfire. Și atunci se reîntoarce la stadiul inițial, prin Toma Pahonțu, care reeditează vechile deprinderi ale Personajului, lăsând însă un mai mare loc puseurilor cronologice, ca un răspuns față de nemulțumirea de sine.

În mod superficial, Personajul poate să pară un învins, deoarece în fiecare roman el moare, sau, mai bine zis, se sinucide, ceea ce ar accentua caracterul său de victimă. Mai poate fi el socotit atunci un „erou" în sensul tradițional al termenului? Uneori s-a răspuns negativ la întrebare[1], poate pe bună dreptate. Căci a fi erou înseamnă înainte de toate a oferi o pildă comportamentală și de atitudine conformă așteptărilor conjuncturii sociale corespunzătoare genezei, pe care este dator să le depășească[2]. În sensul ultimei

[1] Lucian Raicu, *op. cit.*, p. 131-132 (referitor la Bologa); Nicolae Crețu, *Constructori ai romanului*, București, Eminescu, 1982, p. 58-59.

[2] Karl Reinhardt, *Die Krise des Helden*, München, Deutscher



clauze, Personajul este într-adevăr un tip din categoria eroilor, orientarea principală a existenței sale constă în transcenderea condiției proprii. Dar, în același timp, considerat din punctul de vedere al încadrării în narațiune, Personajul nu mai este un „erou", precum, de pildă, Kesarion Breb, din *Creanga de aur*, care se păstrează la acest nivel de-a lungul întregii povestiri. Ion sau Toma Pahonțu pot câștiga un astfel de calificativ cel mult în clipele de tragism ale experienței lor. Sau când, precum Horia, din *Crăișorul*, celebrează triumful unui omenesc situat dincolo de sfera unui interes restrâns. Altfel, prin individualismul său exacerbat, Personajul își refuză apartenența la o atare categorie, pe care doar o atinge, prin postularea unei renașteri de cele mai multe ori vagi și neconcludente, departe de caracterul epopeic.[1] Pelerinajul lui Breb, „probele" prin care trece, reintrarea în peștera magică - toate aparțin, fără dubiu, aureolei eroice tradiționale.

Mai curând decât erou Personajul rebrenian este un *mit*, cu deosebire prin reiterarea acelorași caracteristici. El s-a transformat într-o paradigmă, în umbra căreia viețuiesc toate întruchipările corespunzătoare din fiecare roman în particular, care celebrează astfel reîntruparea mitului. De aceea, acțiunile Personajului și modalitățile sale de inserare în povestire nu pot fi originale, în orice caz, nu atât de originale pe cât au căutat să le afle numeroși critici. Motivul de căpetenie este că pentru Rebreanu însuși ele nu reprezintă noutăți, ci mai mult o reactualizare a prototipului. Nu în zadar se vorbește de „Adam", de „Eva", de „Iosif" și de „Maria", de „Toma" și de „Apostol".

Taschenbuch Verlag, 1962, p. 107-113.

[1] Cf. în acest sens Ch.Baudouin, *Le triomphe du Héros*, Paris, Plon, 1952, passim.

Personajul este dominat de o energie care îi dictează, care îl împinge într-o anume direcțiune. Nu este vorba de o forță de natură divină: protagonistul însuși este forța, el însuși o constituie. De aici - și impresia lipsei de detaliere pe care o produce Personajul, în genere ușor reductibil. Dar prin energia emanată de el însuși, pășește în zona unei sacralități care pentru Mircea Eliade înseamnă o „cădere" în istorie, descoperirea puterilor vieții - specifică omului modern.[1] În acest înțeles trebuie luat, între altele, elogiul pe care Rebreanu l-a făcut „vieții" în dauna livrescului, în chiar cuprinsul romanelor.

Uneori mitul Personajului înseamnă a trăi în propria istorie, așa cum se petrec lucrurile în *Răscoala*, unde, divizat în mase, el se îmbăiază în legendarul care l-a generat. Tăria sa este, de cele mai multe ori, însăși istoria sa. Teren pe care se poate întâlni, câteodată, și cu naratorul, mai ales în romanele dedicate colectivității. Când are în vedere o anumită funcție, pe care o ridică la un rang superior, povestitorul se ascunde îndărătul ei, i se asimilează. Romanele colectivității fiind însă lipsite de personaj, naratorul fie că se recunoaște în obștime, fie că rămâne descoperit, preluând rolul de personaj. Poate că în această direcție nu este nesemnificativ faptul că scenele dure și violente, atâta timp reproșate lui Rebreanu, apar numai în cuprinsul grupurilor, în *Adam și Eva, Crăișorul, Răscoala*, reversul nefiind însă obligatoriu; cu alte cuvinte, nu este necesar ca atunci când se întâlnește o colectivitate, să survină și violența. Deci nu prezența unui ansamblu uman reclamă nestăpânirea, ci posibilitatea de eliberare astfel ivită și dincolo de care se întrevede prezența povestitorului ca Personaj.

[1] Mircea Eliade, *Eseuri*, București, Editura Științifică, 1991, p. 231.



De construirea unei realități actoricești unitare în scrisul său, Rebreanu a fost preocupat de la începuturile activității. S-a oprit cu deosebire asupra figurilor de însingurați, ori ale celor predispuși către izolare. Grazzini și Barchay, din *Vâltoarea* (1907-1908) fac parte dintr-o societate secretă, sunt complotiști, oameni ciudați (XI, 481). Dar amândoi, ca și alte apariții ale epocii 1907-1917, sunt încă desmembrați. *Cuibul visurilor* (II, 274 urm.) marchează un moment important în orientarea protagoniștilor pasageri către un statut omogen. Până acum se vorbea îndeosebi de o oprire asupra propriilor amintiri, mai mult sau mai puțin filtrate, mai mult sau mai puțin prelucrate. Regresiunea cunoaște etape relativ primitive, fără subtilități. Nuvelistica fărâmițează Personajul într-o sumedenie de cioburi policrome, aranjate mereu altfel de povestitor, care, totuși, realizează curând obligativitatea depășirii acestui stadiu. *Cuibul visurilor* jalonează nu, cum s-ar crede, o despărțire a lui Rebreanu de propria-i copilărie, ci a personajelor de trecutul lor, parțial semnificativ. Mai bine zis - a viitorului Personaj încă în fașe, de o istorie care i-ar fi împiedicat dezvoltarea. Noua apariție nu se va mai izola în istoria individuală ca atare, ci într-o prelucrare subtilă a ei, pe care numai romanul i-o va permite.

Cea de a doua ruptură o surprinde *Calvarul*, care include o mărturisire zguduitoare: Remus Lunceanu „a înțeles limpede că între el și oamenii spre care năzuise din toate adâncimile sufletului său s-a deschis o prăpastie" (III, 5). Confesiunea interesează prin rarele momente de popas sufletesc, înlesnite de fundalul, cu totul întâmplător, dar favorizant, al războiului. Altundeva, în *Fiara* (III, 196 urm.) se produce rezolvarea bruscă, fără drept de apel, deși executată cu mare îndoială, a unei dileme fundamentale.

În constituirea Personajului ca atare, Ion reprezintă

momentul prim, căci el nu se mai articulează din momente psihologice, dar din structurarea povestirii. El este complinit, acum, șovăitor, de Titu Herdelea, exponent palid al celei de a doua etape din existența romanescă a protagonistului - convertirea. Alăturarea și fuga diverselor fragmente sunt revelatoare în acest sens, cu deosebire succesiunea părților a doua și a treia din capitolul *Vasile*, când începe prăbușirea socială a fiului Glanetașului și ascensiunea morală a poetului „in spe". Ion și Titu sunt cele două fațete ale uneia și aceleiași întruchipări, încă pregetând să iasă în lume, dar adesea, cu deosebire prin Ion, anticipând elementele determinante și unice ale unei structuri epice specifice.

Cu adevărat și esențial, Personajul prinde viață abia cu Apostol Bologa, prin câteva trăsături definitorii. În primul rând, pentru că exprimă singurul substrat problematic și narativ al romanului. Intră apoi în discuție propensiunea spre izolare, spre câștigarea identității și, în sfârșit, tanatofilia. Cu Apostol, Personajul își ia în primire destinul, și-l făurește, îl caută pentru a i se supune, respingând obediența față de factorii aleatorii (cf. V, 76-77). În sfârșit, Toma Novac este reprezentantul tipic, chiar manierist, întrunind deplin toate atributele cerute de modelul pe care el l-a construit și pe care cată să-l satisfacă deplin.

Cu *Răscoala* Personajul cunoaște o multitudine de ipostazieri, care, la prima vedere, s-ar părea că îl spulberă. Devenit colectivitate, adică ceea ce nu voia să fie până acum, el își descoperă o trăsătură comună cu aceasta: un acut sentiment de frustrare. Din punctul de vedere al povestirii, dizolvarea aparentă a protagonistului divulgă o imperioasă necesitate din partea naratorului de a dovedi stăpânirea pe care o are asupra intenției sale, o expunere a mijloacelor narative de dominare. Multitudinea și alternanța



planurilor nu către o intenție de frescă năzuiesc, ci către exercițiul de dexteritate. Dacă *Crăișorul* fusese o tentativă tematică de pregătire a unei frământări colective, *Răscoala* nu-și are nici un precedent în creația rebreniană ca structură și mod de aranjare a elementelor Schemei. Este de re-consemnat bunăvoința acordată de Rebreanu protagoniștilor care aspiră la un statut superior în cuprinsul modelului, de pildă lui Grigore Iuga, a cărui evoluție este simptomatică. Așa în scena întoarcerii acasă de la „Enache", în manuscrisul variantei din 1927, Grigore Iuga își găsește lacheul cochetând cu jupâneasa (VIII, 782), amănunt concediat din textul tipărit și atestând renunțarea la distorsiunile narative de tip realist.

Prezența lui Grigore Iuga și a altora asemenea lui, precum, în *Gorila*, Constantin Rotaru, atrage atenția și asupra altei categorii create de Rebreanu în vederea susținerii modelului său, anume anti-Personajul, al cărui rost este de a motiva și adânci acțiunile oponentului. Într-un anume sens, noua categorie ar fi ceea ce, din perspectivă sociologică, Barbéris numea „Negustorul", termen uneori restrictiv însă pentru cele ce ne interesează aici. Desigur, anti-Personaje sunt și avarii piteșteni frați ai victimei, nu însă în totalitate. Categoria socio-literară și aceea pe care o utilizăm noi nu se suprapun. Este chiar dificil de a vorbi, la Rebreanu, de un anti-Personaj exemplar, pentru bunul motiv că nici unul din numeroșii actori ai romanelor sale nu întrunește, precum Personajul, însușirile cerute. Există numai fragmente, opuse unor etape din evoluția Personajului. Așa sunt Gross și Varga, din *Pădurea spânzuraților*, Zaharia Herdelea și încă vreo câțiva. Anti-Personajul este dominat de ideea compromisului, se călăuzește după „noroc" (V, 76), este cu desăvârșire obedient față de legile grupului (endogam,

conformist, religios), indecis, regretând și invidiind Personajul, tanatofob. Anumite fracțiuni, cu deosebire grupurile de șoc, cum sunt „frații de cruce" din *Gorila*, intră și ele în această clasă, prin spiritul gregar care le călăuzește. Desăvârșit încadrat categoriei este Titu Herdelea, nu însă de la început. În *Ion*, el este indecis, plutind în ape tulburi. Se detașează însă din ce în ce mai mult prin *Răscoala* și, cu deosebire, prin *Gorila*, unde ajunge la apogeul valorii sale simbolice. Dacă în primele două romane era de preferință un fel de „martor", în *Gorila* nu mai este un „confident" de tip realist, ci o amplificare a destinului pe care l-ar fi avut Ion, Petre sau Pahonțu dacă ar fi urmat calea de mijloc. Dar, cum această contrapunere are consecințe adânci în planul povestirii, asupra ei ne vom opri cu alt prilej. Acum ne mărginim să învederăm faptul că Titu Herdelea este mult mai puțin decât se afirmă o prezență autobiografică; el are un rost adânc în structura narațiunii, ca oglindă a celei dintâi părți a existenței Personajului, care în această primă fază a evoluției, arată el însuși ca un anti-Personaj desăvârșit: Ion este tot atât de anost ca și George; Apostol seamănă cu Varga, Gross și Klapka; Pahonțu cu Titu Herdelea ș.a.m.d. Anti-Personajul și Personajul în prima etapă a sa sunt creații ale hazardului, fără a-și pune problema destinului și a modului de a și-l crea și lua în stăpânire.

Într-un fel, Personajului însuși îi este străină conștiința soartei proprii, nu intuiește niciodată că se caută pe sine într-o complementarietate cu aparențe erotice. În acest sens - și subliniem, numai în acest sens - se poate vorbi, precum G.Călinescu, de obișnuința firilor „tulburi" la Rebreanu. Pentru că, în realitate, caracterul Personajului - cel care ne interesează în primul rând - este extrem de limpede și de rectiliniu. Din perspectiva psihologiei tradiționale i s-a



reproșat scriitorului că face „cazuistică"[1], punct de vedere care cade, dacă ne situăm pe poziția psihologiei genetice. Căci Personajul este dominat de o frecvență ridicată a actelor ratate, ceea ce transformă faptul într-unul reprezentativ la un grad ridicat. El este o sumă a *dorințelor* tuturor celorlalți, un simbol al Dorinței, specific întregii opere rebreniene, specific modelului său romanesc. „Fac ce vreau și vreau ce-mi place" (XI, 60) este cuvântul său de trecere. Se comportă, în clipele capitale, paroxistic, însă numai într-un singur caz atinge patologicul - prin Puiu Faranga. Îl atinge, dar nu îl și consumă (avem în vedere desigur textul, și nu post-textul). Nu arată egoist (Lucian Raicu i-a reliefat „omenia"), ci e stăpânit de erupții narcizice, căci, în a doua sa fază, îl captivează tot ce este antiutilitar. Povestitorul are deosebită grijă de a sublinia, la el, manifestarea câtorva sentimente primordiale (tristețe, bucurie, mulțumire) însoțite de calificativul „mare". Cel din urmă poate să pară filistin. Dar mulțumirea lui este aceea a unui ascet, rezultată din revărsarea unei forțe lăuntrice.

Nu trebuie, în nici un caz, să extindem aria socială a aspirațiilor esențiale ale Personajului. Violența lui Ion nu este o caracteristică a țărănimii, căci violenți sunt și Bologa, și Toma Novac, și Toma Pahonțu, și Salomia. De regulă, el este scindat în două jumătăți opuse, prima etapă pregătind-o pe cea de a doua. Cu cât educația s-a arătat, cândva, mai autoritară, cu atât tendințele reprimate vor izbucni mai violent. Această a doua parte reprezintă eliberarea de lanțurile autoritarismului. Intervine însă o deviere a interesului, pe care antiutilitarismul de care aminteam (pentru a se căsători cu Cristiana Belcineanu, Toma Pahonțu întreprinde acțiuni gratuite și sinucigașe) o explică: repudierea instituționalismului se produce prin

[1] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 734.

intermediul iubirii. Însă rigidă, ca o lecţie bine învăţată. Prin strădania de a iubi perfect, până la moarte, „ca în romanţuri", Personajul trădează întoarcerea iubirii asupra lui însuşi. Prin atracţia faţă de sine, devine cel pe care-l cunoaştem.

Nu îl cunoaştem (sau îl cunoaştem foarte palid) ca înfăţişare fizică. Un realist autentic asupra acesteia ar fi insistat pe îndelete. Nu însă şi Rebreanu, care efectuează astfel o mitizare a protagonistului său romanesc. La afirmarea acestei trăsături contribuie accentuata lipsă de comunicativitate, absenţa posibilităţii de relaţii cu ceilalţi. Nu însă şi cu Celălalt - singurul dialog (în fapt - monolog) pe care îl susţine într-un univers închis, deprimant câteodată, tonic cel mai adesea, prin curajul recunoaşterii unei necesităţi şi a unei posibilităţi tragice de înfăptuire. Căci nu de un eşec se poate vorbi, decât dacă ne raportăm la o concepţie îngustă, exterioară.

Privit, în lucrarea de faţă, prin prisma năzuinţei de formare a Eului şi a procedeelor defensive, Personajul îşi dezvăluie, între altele, legătura profundă cu Schema narativă, concepută pentru a-i sprijini propensiunile. Latent sau difuz, el vieţuieşte în întregul scris rebrenian, putând fi comod recunoscut chiar în încercările manuscrise. S-ar părea că, de obicei, înainte de a aşterne pe hârtie un nou roman, scriitorul proceda la elaborarea unor ciorne de scene în mod frecvent disparate şi fără legătură vizibilă, în orice caz, nu legătura din textul final. Dar în aceste eboşe parţiale, se întâlnesc stări particulare figurii centrale, chiar dacă numele, starea civilă etc. vor fi, la sfârşit, altele. Când va îmbrăca haina finită, el va avea deja etapele esenţiale gata „trăite". Aşa se întâmplă, de exemplu, în cazul definitivării *Pădurii spânzuraţilor*, ale cărei preparative



sunt elocvente în sensul consumării prealabile a unui arhetip (cf. V, 753-755).

Prin repetare stereotipă în fiecare roman, Personajul devine un simbol şi ca atare rostul lui este de căutat într-o relaţie. Personajul rebrenian este o instanţă psihologică aptă de a-şi subordona ansamblul procedeelor narative. Schema se supune Personajului. Altfel, el poate fi privit din orice altă perspectivă decât aceea a naraţiunii: Bologa poate fi „român", Toma Novac - „filosof", Ion - „ţăran", Pahonţu - „arivist" ş.a.m.d., dar atunci nu mai este vorba decât de „personaje principale". Uneori poate să pară egal cu un actor oarecare din cuprinsul unui roman, de exemplu, Ion cu Vasile Baciu, dar marca celui dintâi rămâne inconfundabilă, căci el se înscrie într-o ordine schematică pe care ceilalţi o ignoră. Alte exemple de acest fel: Bologa în faţa lui Klapka, Pahonţu în faţa lui Rotaru. În cuprinsul modelului epic pe care Rebreanu l-a realizat, putem vorbi, în aceste cazuri, mai curând de dubluri anchetatoare. Expresia tipică, demonstrativă cu orice preţ, este cuplul Puiu Faranga - doctorul Ursu. De obicei, asupra dublurii anchetatoare se insistă mult mai pe larg decât asupra personajului şi în această direcţie credem că trebuie considerată şi importanţa acordată lui Vasile Baciu.[1] Este interesant faptul că şi aici, Rebreanu se desparte de realismul tradiţional. Căci rar se întâmplă ca Personajul să fie surprins în timpul exercitării unor funcţii marcante, rol rezervat de obicei dublurii amintite, precum Dandu în timpul zborului cu avionul (IX, 168-169).

De ceilalţi, Personajul nu se distinge prin modalitatea de a se introduce în scenă, care, la Rebreanu, se petrece în mod obişnuit din interior către interior. Privirea este a celorlalţi către actorul care păşeşte pe podium, fie el un

[1] Aurel Sasu, *op. cit.*, p. 129 urm.

oarecare sau o prezență decisivă. Modelul dobândește astfel un caracter și mai închis, fiind capabil să intensifice propriile funcții expresive. Se deosebește însă prin modul de raportare la istoria romanescă. Există unele romane unde el se desprinde greu din istorie, care are tendința să-l sufoce. Un asemenea exemplu este și Ion, al cărui loc va fi luat mai târziu de Pahonțu. O analiză sub raportul prezenței efective a lui Ion în *Ion* ne-ar demonstra că fiul Glanetașului ne întâmpină pe mult mai puține pagini decât ne-am fi așteptat. Este adevărat că romanul îi poartă numele, că titlurile celor două părți ale capitolelor la destinul său omenesc se referă în primul rând. Dar este tot atât de adevărat că pe Ion nu-l remarcăm, ca Personaj, decât într-un sfert din textul romanului, procedeu repetat mai târziu și în cazul lui Pahonțu. În rest - familia Herdelea, familia Vasile Baciu, familia Glanetașu, cu insistență specială asupra celei dintâi. O parte a criticii a numit maniera „crearea fundalului", înțelegând prin aceasta numai fundamentarea socială a unui conflict considerat principal și totodată tipic.

A-i rescrie, istoric, pe Ion sau pe Pahonțu este foarte complicat, spre deosebire de operația similară în cazurile lui Bologa, Novac, Horia, Liana. Cu toate acestea, *Gorila* este mai eliberată, oarecum, de lestul liniilor narative adiacente, iar argumentarea apare mai strânsă. S-ar zice că, după experiențele din *Pădurea spânzuraților*, *Ciuleandra* ori *Adam și Eva*, Rebreanu s-a întors din nou la modalitatea de început a înscrierii protagonistului într-o anumită concepție asupra povestirii. În *Ion*, el este întrucâtva împrăștiat, dispersat în istoria romanului, iar povestirea se realizează din aluviuni treptate și puternice. În *Gorila*, succesiunea acestora și-a redus frecvența, chiar intensitatea. „Fresca" este mai concentrată și aspirând către un simbolism unic al



unei figuri centrale. Spre deosebire de *Ion*, în care povestirile sunt simultane, în *Gorila* ele sunt concentrice. Cel dintâi roman al lui Rebreanu accentua valoarea paradigmatică a paralelismului povestirii; cel din urmă mare roman al său - forța pe care era în stare să o degajeze un model romanesc perfect stăpânit și funcționând după principiul echilibrului organic. Este un mare câștig pentru Personaj, care primește astfel o anume prestanță morală, evidențiată în primul rând printr-un procedeu simplu - rezumatele narative făcute din perspectiva sa. Ca și *Ion*, romanul *Gorila* este constituit dintr-o serie de dialoguri întrerupte adesea de sintetizarea convorbirilor. În *Ion*, asemenea construcții sunt rare, predominant este dialogul, suspendat, când se consideră util, trecându-se apoi, după o scurtă introducere, la o altă scenă dialogată ș.a.m.d. *Gorila* avansează o altă tehnică: un dialog este susținut de recapitularea fie a spuselor participanților, fie a gândurilor lor. De regulă, fenomenul se întâmplă când apare Personajul, adică Pahonțu (X, 43).

Cea mai reprezentativă pentru modul de inserare a Personajului în istoria romanului este Salomia, nu numai pentru că, în *Amândoi*, ea dezleagă firele încurcate ale tramei, dar, mai ales, pentru că spre ea converg toate elementele romanului. Oricât ar fi de neînsemnată pentru lanțul de fapte, pentru istoria strictă a romanului, ea își vădește importanța reală numai la nivelul povestirii, pe care o acaparează și ale cărei fire le controlează, devenind centrul unei totalități de determinanți, a cărei funcție principală se arată a fi. Apostol Bologa, Toma Novac și Liana Rosmarin au de la bun început această însușire, iar *Pădurea spânzuraților*, *Adam și Eva* și *Jar* ar putea foarte lesne să poarte numele celor trei, titlurile reale fiind doar niște embleme ale unei problematici secundare.

Privit îndeaproape, Personajul determină structurarea întregului model epic rebrenian, al cărui teritoriu devine, prin el, unitar, altfel spus - unic. Toate celelalte apariţii, oricât de pregnante, i se subordonează, ajung palide, dependente. Şi, pentru a lua drept exemplu romanul cel mai puţin capabil, în aparenţă, să ne susţină ipoteza, să discutăm sumar din acest punct de vedere *Amândoi* (care, după alte criterii, aparţine romanului poliţist, interesul îndreptându-se deci către complicarea şi dezlegarea unui mister). Desigur, se conturează un mediu (provincial), câteva personaje (magistraţi, mahalagii), o intrigă (crima). Dar toate sunt fără importanţă de îndată ce se raportează la fondul modelului: povestea Salomiei care se sinucide pentru că nu a avut parte de Lixandru poate figura fără greş între celelalte episoade din *Adam şi Eva*, atestând o dată în plus persistenţa unui important element al Schemei - tanatofilia - unul din determinantele cele mai specifice pentru Personaj. Din perspectiva noastră, *Amândoi* face parte din categoria „molozului" de la *Adam şi Eva*, pe al cărui procedeu principal se întemeiază. Finalul sintetizează esenţa Personajului, circumscris lui într-o reţea caracteristică, ce direcţionează altfel istoria şi ca atare condamnă restul protagoniştilor la un statut secundar. Precum aici, în toate romanele lui Rebreanu personajele sunt utilităţi ale Personajului, intrând fie în categoria anti-Personajului, fie în aceea a martorului. Un amuzament pregătitor „de-a Personajul" se întâlneşte în *Cadrilul*, piesa din 1919 asupra căreia ne-am mai oprit şi al cărei caracter caleidoscopic îl vom releva acum. Piesa nu are un Personaj propriu zis, în sensul Schemei romaneşti. Cele patru figuri angrenate în conflict (Stelian, Grozea, Tina şi Anişoara) au fiecare rând pe rând una din particularităţile esenţiale ale acestuia - exogamia.



Am amintit şi cu alte prilejuri că Personajul nu poate fi conceput decât ca un fruct exclusiv al romanelor, spre deosebire de Camil Petrescu, scriitorul care impune şi el un tip unic, acelaşi atât în romane, cât şi în dramaturgie. În ceea ce-l priveşte pe Rebreanu nu se poate discuta despre prezenţa Personajului decât în interiorul particularităţilor romanului. Unul din motive ar fi că, prin caracterul său proteic, acesta disimulează mai uşor Schema, nu-i îngăduie să se manifeste prea evident şi lasă şansa unei iluzii de verosimilitate - idee foarte scumpă lui Rebreanu probabil tocmai din astfel de raţiuni. „Ca şi cum" permite Schemei să se desfăşoare nestânjenit sub asemenea adăpostire, din punctul de vedere al relaţiei ficţiune-realitate.

În altă ordine, romanul cunoaşte, structural, o oarecare „dezordine", o posibilitate de însumare formală, discursivă, mult mai întinsă decât dramaturgia. Capacitatea sa de ingurgitare îngăduie Schemei să se modeleze şi să se adapteze. Ceea ce înseamnă că, într-un fel, ea poate fi considerată şi o realitate a avantextului. Prin libertatea totală de mişcare, romanul rebrenian lasă iluzia unei acoperiri desăvârşite a istoricului, a cotidianului. Dar Rebreanu era prea artist pentru a nu acorda scrierilor sale condiţia de ficţiune. Chestiunea era, în acest caz, aceea dintre libertate şi necesitate, iar adaptarea şi perpetuarea Schemei traduc această continuă înfruntare dintre cronologic şi imaginar, dintre Roman şi Schemă, denunţând obligativitatea supunerii, a ascultării, ca semn al unei profunde răvăşiri interioare.

Marthe Robert era de părere că, prin procedeul „întoarcerii personajelor" Balzac încerca să atenueze neputinţa unui singur roman de a crea şi adânci o atmosferă, pentru a asigura puterea asupra cititorului[1].

[1] Marthe Robert, *op. cit.*, p. 239-240.

Există şi la Rebreanu astfel de, să le zicem, personaje migratoare, între care se distinge iarăşi Titu Herdelea. Mai numeroase sunt însă în nuvele. De parcă scriitorul ar fi evitat în chip deliberat să se repete, spre a se păstra în vederea reeditării mai semnificative şi, în acelaşi timp, mai subtile a unei singure structuri, pe care s-a străduit de fiecare dată să o travestească în haine diferite. Şi în acest caz, procedeul realist al alcătuirii unui univers verosimil prin policromie se dovedeşte o simplă trambulină.

De o importanţă efectivă în declanşarea catalizei dintre Personaj şi Schemă este şi onomastica. La nivelul ei se poate discuta despre un livresc rebrenian. Căci „Ion", „Toma", „Adam" sau „Iosif" conţin o încărcătură simbolică de esenţă strict livrescă, rigidă prin limitele între care permite un sens şi o interpretare. Spre deosebire de Sadoveanu, care priveşte în alt mod simbolistica numelor. „Kesarion Breb" trimite mai curând la arhetipuri din câmpul naturii decât al culturii. Deşi ne-am fi aşteptat să fie altfel, la Rebreanu onomastica Personajului este rezultatul unei educaţii de suprafaţă, nu în sensul observaţiei lui G.Călinescu asupra stângăciei[1], ci al caracterului ei vizibil inculcat. Ea provine dintr-o dificilă stăpânire a cuvântului, iar numele propriu, aflat după îndelungi strădanii (mărturii se află ciornele) este amorsa unui limbaj născut din cuprinderea unor largi câmpuri de vorbire, asamblate cu greutate. Răsfrângere a acestei situaţii generale, Personajul este pradă unei accentuate lipse de comunicativitate reală cu alţii, singura condiţie de eliberare a vocabulei fiind prezenţa Celuilalt, actualizare care dă concreteţe universului închis, ferecat, în care el se mişcă.

---

[1] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 736.

# Timpul Dorinței

Probabil nici un romancier român, cu excepţia lui Rebreanu, nu a dat expresie unei lumi atât de îngrădite şi lipsite de legătură cu exteriorul cronologic. Schema realizată de el impune o existenţă umană interiorizată tocmai prin refuzul - ori neputinţa - divulgării motivelor reale şi prin întoarcerea dramatică asupra sinelui. Ştefan Gheorghidiu se eliberează, prin mărturia *Ultimei nopţi de dragoste*... şi prin retrăirea acţiunilor. Bologa sau Pahonţu rămân adânc însemnaţi de imposibilitatea actelor de acest fel, pentru ei neliniştea păstrând un caracter funciar şi tinzând către transmiterea unei concepţii tragice (dramatice oricum) asupra formării unei individualităţi. Este, oare, atât de primitiv Personajul pe cât a fost el incriminat? Şi este el oare stăpânit de pornirile inconştiente până într-atât, încât să nu se poată justifica altfel decât prin promiscuitatea naturalistă pe care alţii i-au atribuit-o?

Răspunsul nostru este diferit şi ceea ce vom încerca să susţinem în următoarele pagini se bazează pe faptul că Rebreanu a fost preocupat de aprofundarea unuia din cele mai necesare procese pe care le traversează fiinţa umană de-a lungul existenţei sale, anume dobândirea conştiinţei proprii. Vom încerca să surprindem de asemenea şi modalităţile prin care se realizează transpunerea acestei problematici în cuprinsul modelului său epic.

De la bun început este necesar să afirmăm că ne situăm în planul proceselor conştiente de formare a eului. Descrise

cu subtilitate de H. Ey (în 1963)[1], ele rămân încă nu deplin clarificate, cu lumini şi umbre care le conferă o coloratură particulară[2]. În linii generale, dobândirea identităţii ar însemna, totuşi, experienţa propriei unităţi aşa cum se consideră că a fost ea dată şi care rămâne aceeaşi în ciuda înstrăinărilor în propriul interior şi în mediu[3].

S-ar putea spune, dacă ne oprim la Personajul rebrenian, că destinul său este să se caute pe sine, într-o fugă permanentă către un ideal, totdeauna gata a fi atins după îndelungate strădanii, căutat din nou cu obstinaţie şi vigoare neobosite: Ion moare, dar reînvie Apostol; care, la rându-i, îi face loc lui Novac; acesta dispare, spre folosul lui Faranga, neputincios în faţa chemării „răsculaţilor" şi apoi a lui Pahonţu. Pare o vocaţie a destinului, căci de fiecare dată se revine, cu periodicitate desăvârşită, asupra unei succesiuni asemănătoare de evenimente, pururi nefericite şi cărora Personajul le este subordonat.

Dar chemarea identităţii nu poate fi concepută fără un complement indispensabil în cuprinsul Schemei, anume tendinţele de identificare, de trăire a propriului eu, în parte sau în întregime, în interiorul altei individualităţi. Formă de apărare ca oricare altă identificare, aceea trăită de Personaj îl întregeşte, îl ajută să-şi afle un statut convenabil; oricât ar părea de paradoxal, abia cu acest prilej devine el însuşi ori este pe punctul de a deveni. Nu se produce o sacrificare a

1 Henri Ey, *Conştiinţa*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1983, p. 257-318, 376. A se vedea şi Ion Alexandrescu, *Persoană, personalitate, personaj*, Iaşi, Junimea, 1988, passim.

2 Cf. *Psychoanalytische Textinterpretation*, hrsg. von Johannes Cremerius, Hamburg, Hoffman und Campe, 1974, p. 206-207.

3 *Psychoanalytische Entwicklungspsychologie*, hrsg. von Dieter Ohlmeier, Freiburg, Rombach Verlag, 1973, p. 108



eului prin iubire, ci, dimpotrivă, o îmbogăţire a lui. Cu atât mai mult, cu cât ne aflăm nu pe terenul sigur al realizării, ci al intuirii unei căi. Personajul nu se poate considera - şi nici nu este - un înstrăinat, ci o fiinţă asumându-şi cu toată puterea un drum dificil, dar promiţător. Rebreanu îşi lasă Personajul să plutească într-un spaţiu nu totdeauna precis delimitat, pentru a-i conferi credibilitate artistică. Incertitudinea este programatică, începând cu ţesătura indecisă în care este prins, cu originea socială, de obicei alta decât categoria în care este propulsat, şi terminând cu moartea, care poate fi crimă, ori, tot aşa de bine, sinucidere. Neclarităţi voite, care aruncă asupra Schemei mistere romantice, desuete pe alocuri. Evident, protagonistului îi sunt străine toate acestea, nu se interesează de ele decât în chip secundar, deşi, în mod obişnuit, este un intelectual, chiar filozof (Novac). El lasă impresia că se află la o primejdioasă cumpănă, între ceea ce Lacan numea „viitor anterior" şi „viitor"[1]. Oscilaţie fatală, din cauza neputinţei de a opta: propria istorie (aceea nebuloasă a lui „voi fi fost") nu este trăită integral şi nici măcar (sau tocmai de aceea) pătrunsă în tensiunea ei fundamentală. Ea rămâne o simplă propensiune, iar „voi fi" nu se poate întemeia decât pe înţelegere. Acesta ar fi sensul ultim al Personajului rebrenian.

Pentru că în procesul amăgitor şi complex pe care am încercat să-l suprindem mai sus trebuie să ţinem seama că există o netă deosebire între *denumirea* fixată Personajului şi *funcţia* efectivă dobândită în cuprinsul povestirii. Coincidenţa celor două aspecte poate fi sau nu desăvârşită, însă între punctul de plecare (intenţia povestitorului) şi cel de ajungere (finalizarea în relaţiile ample ale operei) deosebirea este substanţială. Este locul să precizăm, că atât

1 Jacques Lacan, *Ecrits*, I, Paris, Seuil, 1971, p. 181.

de frecvent comentatul apetit erotic al Personajului - pentru care Rebreanu a primit deosebit de numeroase corecţii - se încadrează unuia din modurile de identificare şi susţine, astfel, prin prezenţa lui, un asamblu artistic, asemenea, la Sadoveanu, copioaselor prânzuri. Extrem de expresivi din acest punct de vedere sunt Ion, Faranga, Petre Petre. Izbucnirea pătimaşă trădează deci nu înclinarea spre instinctual a Personajului, ci unul din ascunzişurile sale, una din exteriorizările vieţii sale fantasmatice menită să ridice încă o cortină în faţa unui proces mai complex şi mai subtil decât aparenţele lăsau să se înţeleagă. Era, fireşte, un risc, şi Rebreanu o recunoaşte cu francheţe (VIII, 368). Nu peste tot acest risc s-a transformat în succes, cum crede, tot acolo, scriitorul. Nu este vorba de a-i face reproşuri pudibonde, ci de a admite că nu întotdeauna scenele violent erotice îşi au justificare în plan artistic. De altfel, în *Ciuleandra*, ele nici nu sunt prezente.

Mai există încă un motiv pentru care acest roman rebrenian merită atenţie: Puiu Faranga reprezintă şi din alt punct de vedere un stadiu al personajului - experienţa durerii. Aceasta declanşează de îndată resortul defensiv care este refugiul într-un eu ideal, întruchipat desăvârşit de Mădălina. Intangibil precum orice ideal, eul de acest fel dobândeşte particularităţile tabuistice pe care în nici un caz nu le au Maria din Amnia a lui Kesarion Breb şi nici soţia lui Ştef Gheorghidiu. În cel din urmă caz, femeia este mai curând o proiecţie a unei realităţi interne proprii eroului lui Camil Petrescu, o atribuire piezişă a unor tensiuni pe care protagonistul rebrenian le ignoră.

Despre un „efort al identificării" vizibil la anumiţi eroi ai lui Rebreanu s-a mai discutat[1], dar prin situarea lui în cuprinsul complexului primar - cale de care rândurile de

[1] Aurel Sasu, *op. cit.*



faţă se îndepărtează prin atenţia acordată, aşa cum am mai precizat, mijloacelor narative de formare a unui eu conştient, fără însă a ignora perspectiva deschisă de rolul proceselor de apărare.

Recidivarea istoriei despre redescoperirea celor doi, ipotetică totuşi, este o mărturie nu a incapacităţii epice a lui Rebreanu, ci a mitologiei subiacente actului creator şi semnifică, o dată în plus, necesitatea căutării perpetue. Întreaga Schemă se construieşte pe trama acestei neîncetate investigări pe care o întreprinde Personajul cu o obsedantă furie profetică. De ce s-ar căuta, totuşi, cei doi dacă nu s-ar fi pierdut cândva? Întrebare, mărturisim, oarecum retorică, menită să introducă alte două: când s-a produs ruptura? şi în ce împrejurări?

Pentru a ne situa în chiar spiritul modelului rebrenian, răspunsul nu poate fi decât următorul: identitatea şi-a pierdut-o Personajul din clipa în care s-a întrupat povestirea, nu istoria, lui. Fiecare nouă aventură romanescă înseamnă dispariţia propriului eu şi totodată obârşia lungului drum al căutării. Perpetuarea modelului implică necontenita scormonire a conştiinţei de sine, într-o nesfârşită neîncredere în fiecare existenţă, uitată de fiecare dată în folosul alteia, legătura dintre ele fiind alta de fiecare dată. Astfel, Personajul fuge nu de sine, precum Gheorghidiu, ci către sine: metempsihoza imaginată în *Adam şi Eva* o mărturiseşte. Toma Novac străbate atemporalitatea propriului „*a fi*" pentru a afla cine este şi nu pentru a-şi stabili, precum Camil Petrescu, un rost între ceilalţi. Interogaţia fundamentală a lui Novac este „cine sunt", nu „pentru ce sunt", ca a lui Gheorghidiu. Dominant în *Adam şi Eva*, motivul re-naşterii atestă fervoarea restituirii originii, de care este cuprins personajul. Simbol al reînnoirii, ofidianismul transpare şi dintr-un proiect iniţial al

romanului, care, după o ciornă din 1918, urma să se intituleze *Şarpele* (VI, 312). Paznic al misterului final al timpului, „ouroboros" ar fi luat aici înfăţişarea unei „Alina" - imagine fidelă a propensiunii funciare pe care Schema se edifică. Suprapunerea simbolismelor este izbitoare. O subliniază şi prezenţa metamorfozelor pe care le cunoaşte Toma Novac, a căror înlănţuire denumeşte în genere aceeaşi aspiraţie, nu într-alt scop decât al cunoaşterii sinelui. Iar onomastica din titlu ne îndreaptă către reliefarea aceleiaşi direcţii pe care Novac (alias Adam) o urmează neabătut. Din această perspectivă interpretarea romanului drept exclusiv „de dragoste" se cere serios amendată sau, în orice caz, dublată de o alta, în cuprinsul căreia arhetipurile pe care le include ar trebui scoase din câmpul culturii (spre care ne îndreaptă falsa pistă a legendei biblice preluate cu totul superficial de scriitor) şi introduse în câmpul naturii, mult mai cuprinzător decât acela, restrictiv, al clişeelor critice.

De o unitate primordială vorbeşte şi Tudor Aleman, într-o teorie pe care G. Călinescu o considera alcătuită din „propoziţii stângace de publicaţii teosofice"[1]. Şi cu drept cuvânt, pentru că nu în raţionamente filozofice se află rezistenţele rebreniene. Cuvintele lui Aleman le putem considera drept simple enunţuri pentru acreditatea ficţiunii şi, mai ales, pentru recepţionarea evenimentelor la nivelul comun erotic. „Unul e *totul* şi *totul* e unul" (VI, 19) semnifică un elogiu adus iubirii spiritualizate şi nu traduc, cum s-ar crede, preocuparea adâncă a lui Novac. Reprezentant tipic, excesiv chiar, al Personajului, acesta aspiră către ceea ce Rebreanu dorea el însuşi să surprindă, către un „sentiment primordial şi tragic", reflex a ceea ce Mircea Eliade numea „Marele Unu". Respingea şi

[1] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 736.



Rebreanu pretenţiile teosofiei, într-un răspuns la o anchetă, dar nu ezita să se folosească de unele principii ale ei, pe care le dezvoltă începând chiar cu *Pădurea spânzuraţilor*, unde are loc o confuzie voită între iubire şi credinţă (V, 228-229). *Adam şi Eva* extinde dezbaterea, însă diluând-o (VI, 20-22). Cu toate acestea, dincolo de ideile lui Aleman, povestitorul divulgă râvna Personajului de a se include într-un „principiu pur", care ar fi „unitate desăvârşită prin dualitate" (VI, 22). Nu trebuie dat prea mult crezământ unor astfel de aserţiuni, despre al căror rost real am amintit mai sus. Dar nici nu putem trece atât de uşor peste ele, căci însăşi alegerea lor dintr-un noian metafizic este elocventă. Una din teoriile semnificative selectate se referă la „conştiinţă", la conştiinţa propriei stări, care este *unitară* în ipostazele incerte primordiale, şi *binară* în ipostazele existenţei sociale: atâta vreme cât plutea în intermediile atemporale, ea „era totuşi mai trează şi mai cuprinzătoare" (VI, 28); când deveni fapt social, „parcă se frânse în două" (VI, 29). Mahavira primeşte învăţătura despre indivizibilitatea ideală a lui „Unu" şi a principiului „Atman" (VI, 36). Parcă pentru a preîntâmpina obiecţii savante, Aleman are grijă să avertizeze că opiniile sale nu reprezintă „un sistem", ci exprimă o „evoluţie sufletească" (VI, 23). Pe parcursul scenelor diverse din roman, vor fi întâlnite numeroase referiri la o presupusă conexiune originară, pe care Personajul o anchetează numai în planul povestirii. Aşa, de pildă, în episodul al patrulea, cavalerul roman Axius citeşte în *Hermes Trismegistos* despre „judecata lui Osiris" (VI, 164), adică acel episod în care Osiris, zeul ucis şi al cărui cadavru fusese împrăştiat, odată reîntregit, îşi judecă ucigaşul. Osiris este un alt simbol al unităţii dintâi regăsite. Dar aluzia la el devine şi mai grăitoare, întrucât precede apariţia Serviliei, care va deveni complementul lui

Axius. Trimiterea livrescă, rebreniană și sadoveniană în același timp, vizează nu omogenitatea cuplului, ci a individului, și subliniază faptul că, în realitate, „Ea" poate fi mai curând o plăsmuire a Personajului sau, precum la Camil Petrescu, chiar o proiecție. În orice caz, este o stare-limită, dincolo de care Personajul dispare.

Perpetua căutare întreprinsă de Toma Novac traduce o adâncă desrădăcinare care s-a produs în copilărie și pe care acum încearcă să o stăpânească. În mai toate ipostazele, Personajul cunoaște o copilărie și o adolescență tulbure, cu totul improprii unei evoluții armonioase. El este neîncetat supus autoritarismelor de tot felul, de la cel patern la cel statal. Expresia clară a primei traume este Apostol Bologa și asupra lui nu mai insistăm, pentru că Rebreanu însuși o face cu destulă claritate. Pe de altă parte, scriitorul constată și existența unei copleșitoare grijі care i se arată în copilărie protagonistului, de obicei singurul copil sau, oricum, singurul asupra căruia romanele insistă. Împrejurare care accentuează deosebita înclinație spre sine, dezvoltarea acceselor narciziace și de interiorizare. Atmosfera intrafamilială este, prin urmare, propice unei introvertiri adânci, precum și izbucnirilor nestăpânite. Refuzându-și de timpuriu familia, precum Pahonțu, el anunță refuzul, de mai târziu, al societății. Copilăria păstrează totuși amintirea unui loc ideal de întâlnire a eului cu sine. Cel puțin aici se situează, dincolo de aparențele de circumstanță, înțelesul ultim al scenei în care Adeodatus este strigat de „Necuratul" pe numele lui lumesc și nu pe acela sub care se înstrăinase într-o comunitate neînțelegătoare. Cu toate acestea, niciodată Personajul nu va fi supus alienării, în sensul patologic al termenului. El se află sub zodia neobișnuitului. Întâlnirea decisivă este privită ca un motiv de neliniște și asupra acestui aspect se stăruie cu deosebire



în toate romanele. Ceea ce ar însemna, după o cunoscută explicație dată de Freud asupra „straniului"[1], o reîntoarcere manifestă a unui conținut intim cândva refuzat conștientului, din motive diverse. Impresia neliniștitoare de „deja văzut" pe care o au Ion în prezența Floricăi, Bologa în prezența Ilonei, Toma a Ilenei, Pahonțu a Cristianei provine nu dintr-o alienare morbidă, ci din revelarea înstrăinării în sensul cel mai propriu al termenului: Personajul se vede pe sine într-o individualitate aparent străină, care primește rolul de imagine simbolică. Unitatea primordială este scoasă la lumină, apare din istoria proprie ca un motiv de tulburare, căci obișnuințele sociale, familiale etc. i-au inculcat ideea unui alt eu. Întâlnirea „de dragoste" semnifică în realitate faptul că, odinioară, lucrurile vor fi stat altfel decât acum. Puternica și ciudata tensiune către „Ea" dezvăluie profunda sciziune produsă odată în individualitate; o ruptură ieșită acum la suprafață sub forma bizarei intuiții a pre-destinării și a unificării. Trăind puternic ancorat într-o realitate istorică, având antene capabile să afle resorturile acestui atașament, Personajul ajunge să nege, în final, însăși starea de fapt în care viețuiește, pentru a pune în loc propriu-i trecut. Aflat în plină maturitate, el întreprinde un spectaculos salt regresiv, ieșind din cronologia obștească și reintrând în istoria individuală. *Strania întâlnire* este o dispoziție caracteristică Schemei rebreniene și mai puțin relațiilor pe care cititorul le-ar putea face.

Suprapunerea trecutului propriu peste cel social determină și specificul timpului în care se mișcă protagonistul, care este unul al *dorinței* și nu, precum la Camil Petrescu, al tensiunii eului. Este motivul pentru care

[1] S. Freud, *Scrieri despre literatură și artă*, București, Univers, 1980, p. 319-320.

el cade pradă unui extaz al actualităţii. Înţeleasă însă altfel decât la nivelul convieţuirii sociale; cu ajutorul ei, în mod paradoxal iese din ceea ce îndeobşte se presupune prin prezent. Momentul este marcat de fiecare dată în acelaşi fel, spre a-l particulariza. Pentru Pahonţu, de exemplu, în clipele când realizează consensul spiritual cu Cristiana, timpul se opreşte (X, 222). O dată înfăptuită unitatea, Personajul devine un izolat, o lume îngheţată, regăsirea îl proiectează nu numai în sine, dar îl şi însingurează în afara „timpului", a cronologicului. O discontinuitate pe care repetiţia din *Adam şi Eva* nu face decât să o confirme şi să o sublinieze.

În ciuda acestei dezlegări, Personajul nu se bănuieşte nici pe departe un exilat, cu atât mai puţin un dezechilibrat. Dimpotrivă, prin modul în care îşi dobândeşte identitatea, el consideră că se situează în limitele unei cumpene rezonabile. Sub anume incidenţe, chiar Puiu Faranga poate fi socotit o modalitate romanescă de cunoaştere a graniţelor şi nu de investigare a patologicului. Prin dizolvarea sa în anonimatul „ciulendrei", el pare a tinde către statutul-limită de „nimeni".

Între Personaj şi cosmos se petrece atunci o fuziune desăvârşită, activă prin forţa ei liniştitoare. Bologa este, în această privinţă, mai mult decât explicit: „Numai când e singur cu sufletul său, numai atunci există un echilibru între lumea lui cea mică dinăuntru şi restul universului; îndată ce intervine realitatea de-afară, omul devine o jucărie neputincioasă, fără voinţă adevărată, mergând încotro îl mână puteri şi hotărâri străine de fiinţa lui" (VI, 39). Tot atât de didactică este şi concluzia că singur omul este sortit în univers, dobândirii propriei conştiinţe (V, 50). Acelaşi crez îl are şi Pahonţu, deşi mai ascuns şi mai discret afirmat (X, 245).



Esenţialul este, între altele, că Ion sau Adam, Faranga sau Pahonţu sesizează o absenţă majoră şi păgubitoare, de vreme ce îi acordă o importanţă atât de mare. Totodată prin corelarea acesteia cu raportul faţă de lume, Personajul se împotriveşte temporalităţii umane, condiţiei de efemerid pe care o are individul.

Istoria descoperirii propriului eu este însuşi procesul de revelare. Lipsa ori nemenţionarea unor indicii precise ale evoluţiei sunt elocvente, pentru că par a elimina chiar necesitatea delimitării în trecut a unui punct de pornire a avatarurilor. Un punct zero ar putea fi totuşi precizat - familia. Dar nu este vorba de un stadiu singular, ci numai de unul din reperele asupra căruia se opreşte scriitorul. Îndărătul lui, în ordine negativă, ar fi labilităţi fie inaccesibile romancierului, fie considerate de el fără valoare. Oricum, importanţa acestui factor nu are de ce să fie exagerată, la fel nici a altora din categorii înrudite: fuga lui Apostol Bologa spre sine nu este o consecinţă, aşa cum unii critici au susţinut, a efectelor pe care le are doina cântată sub fereastră de ordonanţă. Ceea ce nu trebuie să ne conducă spre o concluzie tot atât de grăbită şi să ignorăm rostul pe care îl acordă Rebreanu societăţii. Puiu Faranga este o pildă a faptului că năzuinţa lui ultimă nu se poate împlini decât în cuprinsul unui grup, deşi acesta are tendinţa de a o împiedica. Fără societate, ca factor de raportare, fenomenul nu se produce. Din perspectiva căutării sinelui, şi nu din aceea a vieţii lui gregare, Personajul nu este condiţionat de relaţiile lui cu ceilalţi decât în măsura în care acestea au o funcţie inhibitorie şi provoacă astfel o reacţie. Căci, în subsidar, este vorba de o înclinaţie cu caracter imuabil, fără a fi bolnăvicioasă. Însuşire care îi permite protagonistului să treacă de la o preocupare la alta, în cuprinsul unor asociaţii al căror temei

este preocuparea exclusivistă. Faranga poate să asimileze „ciuleandra" cu uciderea Mădălinei, fără a fi vorba de fapte pure, disparate, cum credea Pompiliu Constantinescu[1]. Obiecția separării aduce în discuție și un alt aspect al tensiunii resimțite de Personaj, anume imanența dorinței sale. Întâlnirea lui Novac cu Ileana, a lui Pahonțu cu Cristiana sunt simple accidente, dar cu o pulsație revelatoare indiscutabilă. Nu este de aceea cazul unor speculații de genul „ce s-ar fi întâmplat dacă X nu ar fi întâlnit-o pe Y?" deoarece textul este, în această privință, lipsit de echivoc. Dorința îi aparține Personajului, îl particularizează și îi stabilește (poate, mai bine, pre-stabilește) soarta. Conjuncturalului i se cuvine doar momentul întâlnirii. Astfel, propensiunea lui primește o fundamentare fără dubii, pe care o replică a lui Bologa (V, 66) o scoate la lumină: a se căuta pe sine repezintă, pentru el, temelia vieții înseși, rostul acesteia, rațiunea ei de a se desfășura în univers.

Uneori, alăturându-se actorilor comuni, insignifianți, raportați la destinul său, Novac, de exemplu, caută să fugă de sine într-un refugiu comod, fie în erotism, fie în sadism (episoadele *Isit* și *Servilia*). Dar proba indubitabilă asupra acestei experiențe (abia ea nereușită) o oferă îndeletnicirea protagonistului, care, de la Grazzini, din piesa de început *Vâltoarea*, la Toma Pahonțu este un intelectual și ca atare îndemnat să se depășească, țintind un absolut pur, precum Tipul lui Camil Petrescu, a cărui teamă de sine este transpusă în intelectualism. Gheorghidiu aduce cu el respingerea identității. Protagonistului rebrenian această fugă îi este subiacentă, ca o deducție secundară a caracterului ambivalent al înclinației principale. Fuga lui

[1] Pompiliu Constantinescu, *Studii și cronici literare*, ed. pref. Cornel Regman, București, Minerva, 1981, p. 165 urm.



Novac prin cele șapte vieți este, după o notație manuscrisă, „calvarul reclădirii sale din sine însuși" (VI, 442). O trudă sisifică, a cărei singură justificare este caracterul de certitudine pe care îl are conștiința propriei personalități. Din neclintita siguranță decurge și „sălbăticia", ale cărei însușiri apar acum mai complete; în orice caz, acompaniate de atribute care să-i atenueze violența. După o expresie mai potrivită, ar fi vorba de un tip distructiv de cunoaștere[1].

Oricum, necontenita tensiune către atingerea unui ideal al desăvârșirii este atestată, la Personajul rebrenian, și de caracterul circular al existenței sale, imprimat de altfel întregii Scheme[2]. Antrenare și detașare, adeziune și ruptură - toate se înlănțuie într-o „ciuleandră" vijelioasă, dar întreruptă brusc, în culminația ei, de parcă scriitorul ar dori să atragă atenția asupra unei reguli a jocului, pe care singur a impus-o și pe care singur o scoate în afara legii. S-a discutat amplu și subtil asupra particularităților pe care le are la diverși autori „metamorfoza cercului"[3], variatele și neașteptatele dimensiuni ale unui joc ciclic ori sferic al imaginilor. Rebreanu pare a se încadra, prin arhitectura savantă a romanelor sale, tipului balzacian. La o privire mai atentă însă lucrurile se schimbă, căci, prin insistența deosebită asupra unicității tipului central romanesc, Rebreanu se apropie de experiența dualității romantice a spiritului-centru și a realității-periferice[4]. Dar se și îndepărtează de ea prin paloarea accentului așezat asupra celui de al doilea termen al ecuației. „Cercul" rebrenian

[1] Alex. Ștefănescu, *Fascinantul dans*, în „Cronica", VI, 1971, nr. 8, p. 8.

[2] Pentru „cercul închis", cf. Constantin Ciopraga, *Personalitatea literaturii române*, Iași, Junimea, 1973, p. 179.

[3] Georges Poulet, *Les Métamorphoses du cercle*, Paris, Flammarion, 1979, passim.

[4] Idem, p. 177.

rămâne întors doar asupra „centrului" său vital, dar şi atunci în chip relativ. „Ciuleandra" se întrerupe la apogeul ei, Novac, Toma, Pahonţu ori ţăranii răsculaţi mor în imediata apropiere a idealului postulat în primele capitole. De aceea, am putea afirma că, în ciuda aparenţelor, circularitatea modelului rebrenian este înşelătoare, rostul ei fiind nu de a-şi exhiba perfecţiunea (formula comodă a desăvârşitei construcţii romaneşti riscă să-l sufoce pe Rebreanu), ci de a pune în valoare deschiderea pe care o recomandă şi căreia îi este aservită. Altfel spus, are mai curând un caracter virtual, înscriindu-se într-o dominantă metonimică a cărei pecete o are întregul scris al lui Rebreanu. Numeroşi critici, cu deosebire Pompiliu Constantinescu, au insistat asupra voinţei de care e însufleţit, de pildă, Ion, deducând de aici firea voluntară a personajelor rebreniene. Dar ceea ce se remarcă, la o primă lectură chiar, este rolul decisiv pe care îl are dorinţa, în conturarea soartei Personajului, ca o manifestare a absenţei lui „a fi" cu adevărat. Aşa cum s-a observat[1], dorinţa este însă un atribut metonimic, nicidecum metaforic. Şi metonimic este traiul Personajului exclusiv în prezent, chiar în *Adam şi Eva* şi în *Ciuleandra*; nimic nu-l interesează mai mult decât raportarea la actualitatea imediată şi concretă (a operei, evident). Or, tocmai această continuă trimitere dezvăluie tortura profundă a unui trecut poate şi mai insistent decât prezentul, niciodată numit, niciodată adus la iveală, parcă dintr-o teamă indicibilă de a nu fi copleşit de el. La Camil Petrescu, Gheorghidiu îşi deapănă cu exactitate viaţa. Personajului rebrenian îi repugnă însă confesionalul şi preferă mărturisirea, aparent impudică, în spaţii largi. Novac fuge de trecut, Gheorghidiu de prezent. Pentru Novac mai important este ceea ce a fost cândva,

[1] J. Lacan, *op. cit.*, p. 266.



prezentul este un refugiu, o izolare, iar activismul funciar - o încercare de eludare a îngrijorării profunde.

S-a văzut în întoarcerea lui Novac către sine preocuparea faţă de mitul androginului primordial[1]. Opinia are acoperire nu atât teoretică, pentru că Rebreanu îl face pe Aleman, de pildă, să avanseze idei amestecate, cât în anumite particularităţi ale conceperii unor antiteze. Este vorba, cu deosebire, de sublinerea complementarităţii partenerilor cuplului. „Adam" şi „Eva" trimit desigur la cea mai cunoscută variantă a legendelor androginităţii. În aceeaşi direcţie converge şi frecvenţa numelui „Toma" în cuprinsul modelului romanesc. Pentru un scriitor de minuţia lui Rebreanu, faptul nu poate fi lipsit de semnificaţie. Or, în ebraică, numele înseamnă „geamăn". Iar într-o variantă a *Gorilei*, Cristiana (provenind de la Cristian) de numea „Juliana", care presupune un singur punct de plecare: prenumele masculin corespunzător. Tot atâtea căi deschise unor comentarii în sensul amintit, atrăgătoare desigur, pentru că ar revela o altă faţetă a lui Rebreanu. Dar celelalte elemente ale modelului creat de el resping o astfel de interpretare, coincidenţele de mai sus aflându-şi locul firesc în insistenţa, pe diverse planuri, asupra unicităţii eului, frecvent privită şi prin prisma onomasticii, redundantă în cuprinsul unor antroponime onomatopeice (Mahavira, Gungunum, Unamonu), sau ciclică pe ansamblu: Toma, Ion (şi sub formele „Hans" şi Adeodatus" care sunt traducerea lui „Ion"). „Eul", se notează într-o ciornă, este o „conştiinţă deplină" (VI, 439). S-ar părea că în *Răscoala* principiul a fost abandonat şi că aici nu s-ar putea vorbi despre o căutare a sinelui. Eroare, desigur, întrucât Dimitrie Gusti reliefa, de pildă, modul

[1] Al. Piru, *Liviu Rebreanu*, Bucureşti, Editura Tineretului, 1965, p. 65-67.

subtil în care scriitorul a prezentat creşterea conştiinţei insurecţionale de grup (cf. VIII, 717). „Răscoala" însăşi nu înseamnă altceva decât izbucnirea crudei necesităţi de întregire a unei individualităţi. Cei cuprinşi de această febră sunt desigur locuitorii Amarei, particularizaţi ca Personaj printr-un procedeu poetic pe care îl vom discuta cu alt prilej. Aici vom sublinia că nu este vorba doar despre o „răscoală" a ţăranilor. Gogu Ionescu ridică în parte vălul şi de pe o altă realitate a operei: „parc-a înnebunit toată lumea" remarcă el (VIII, 236). Pare a fi vorba aşadar de un fel de revoltă generală, de o viziune asupra unei lumi greu agreate. Toate sunt pe cale să intre în cuprinsul „răscoalei": ţăranii, boierii, orăşenii, muncitorii, arendaşii, armata. O inacceptare surescitată, tradusă prin două mari antiteze: sumbrul şi spectaculosul, întunericul şi festivitatea. *Gorila* se pregăteşte încă de pe acum.

Încă de pe acum se întrevăd şi germenii unui alt roman - *Jar*. Resurecţia pe care o propune romanul despre 1907 va apărea aici sub forma bruscării raporturilor dintre un eu superficial şi unul profund. Legea celui de al doilea pare a fi „nolli me tangere"; şi numai păşind peste interdicţia mai mult de esenţă culturală se poate realiza aflarea sinelui adevărat. Iar depăşirea legii presupune un drum drept, în care sinceritatea devine o a doua natură, minciuna fiind ocolită nu din alte motive, dar pentru că invită la ocolişuri pe care personajul nu este dispus să le accepte. Cum zice Pahonţu: el caută „esenţa", căci este „grăbit" şi „sincer" „până la brutalitate" (X, 26). În modelul romanesc rebrenian, transformarea pe care o sufere personajul are loc într-un interval foarte scurt. De altfel, Rebreanu nu precizează niciodată limitele cronologice, cum ar fi făcut-o un realist autentic, ci lasă o incertitudine programatică asupra chestiunii. Ancorarea în cotidian nu are nici pe



departe strictețe, se fac doar referiri (cel mai frecvent caz) la peridiocitatea anotimpurilor, *Jar* fiind exemplul cel mai elocvent (poate excesiv). Dacă am încerca să-l situăm pe Ion, am constata că el „trăieşte" într-o epocă nedesluşită, cândva înainte de 1914. *Gorila* nu se ancorează nici ea într-o cronologie foarte sigură. Excepţie face *Răscoala*, dar este de observat că anul în care aceasta s-a petrecut în realitate nu este niciodată menţionat. Timpul în care se mişcă Personajul a devenit astfel extrem de elastic, prin uşurinţa cu care acceptă totalitatea evenimentelor. Este totodată şi rigid, prin termenele fixe, foarte apropiate, între care îngăduie devenirea Personajului. De aici o tensiune fructuoasă între istorie şi povestire, favorabilă celei dintâi, măcar în acest punct. De aici, impresia de realism, mai puternică decât, la o examinare riguroasă, elementele modelului lasă să se vadă. Căci la o asemenea cercetare, însăşi istoria romanescă apare fragmentată, cu frecvente dislocări şi cu ruperi de ritm, ciudate dacă nu am admite că şi ea se supune, cel puţin în câteva situaţii, povestirii în genere şi Personajului în speţă.

Nimic nu pare a prevesti transformarea neaşteptată pe care protagonistul o va cunoaşte. Anafora realistă absentează. Întâlnirea dintre „El"şi „Ea" nu este precedată de nici un pre-sentiment - altfel frecvente. Zadarnic am căuta aici un element anunţând schimbarea la faţă, care se produce brusc şi uimitor. Surpriza, adică întâlnirea, constituie un factor intern povestirii despre Personaj, iar rădăcinile ei trebuie căutate aici, în povestire, unde apar sub formă de „curriculum vitae", o întoarcere în timp, un anacronism narativ al cărui rost este de a explica post-factum ceea ce deja s-a consumat. Se realizează astfel o racolare a istoriei în povestire, vizibilă, de pildă, în *Pădurea spânzuraţilor,* când, în capitolul al doilea al cărţii

întâi se revine asupra copilăriri lui Bologa; sau în *Ciuleandra*, unde întâlnirea cu Mădălina este relatată către mijlocul romanului; sau în *Gorila*, unde se reia procedeul din *Pădurea spânzuraților*. De cele mai multe ori, asemenea întoarceri au loc în legătură directă cu figura centrală: Bologa își reamintește copilăria; Horia - traiul prin munți; Pahonțu - trudnica ascensiune socială. De fiecare dată însă restituirea trecutului este prilejuită de apariția determinantului: fie moartea, fie iubita. La început de roman, Personajul este o „tabula rasa", cu o identitate pierdută - fapt pe care îl realizează abia cu prilejul „întâlnirii". Niciodată referirea nu are loc după tipicul strict al realismului, care reclamă ruperea povestirii în folosul informației cotidiene. Dimpotrivă, în modul amintit mai sus, Rebreanu fortifică narațiunea, căci anacronismul nu are un rol informativ, ci unul formativ. Aparent, se aduce un surplus de relații despre starea socială, biografia ș.a.m.d. ale Personajului și, din acest punct de vedere, am fi tentați să atribuim povestirea secundară exclusiv dorinței de verosimilitate, către care ar tinde romancierul. Astfel procedează însă Sadoveanu, în *Creanga de aur*, unde nu se poate înregistra nici o întoarcere în istoria romanescă, deci nu se poate produce nici o preluare a acesteia în povestire. Liniaritatea celei din urmă ascultă de un tenace realism, într-o uniune perfectă de scene narative. Și pentru a întări impresia produsă în acest chip, Sadoveanu recurge la alt procedeu, din aceeași școală - anticiparea. Breb (și cititorul, prin urmare) știe că urmează să o întâlnească pe Maria din Amnia înainte de evenimentul propriu zis și chiar înainte de anunțarea lui.

Aportul de informații asupra datelor sociale, familiale etc. ale protagonistului rebrenian este de tip realist, dar considerat ca unitate independentă. Lunga biografie a lui



Bologa, în cursul căreia aflăm cine i-au fost părinții, ce studii a făcut, ce idealuri a avut, cine îi este logodnica ș.c.l., este, din perspectiva celor spuse, o puternică nuvelă realistă și poate fi desprinsă ca stare din context. În roman, ea se justifică însă numai prin afilierea la povestire, aparențele istorice dispărând cu totul. Întoarcerea în istorie este înțeleasă doar ca o explicare a necrezutei descoperiri dintre Bologa și „moarte", așa cum, mai târziu, segmentul corespunzător din *Gorila* își are locul doar prin referire la subita întâlnire dintre Pahonțu și Cristiana. Surpriza nu mai este surpriză decât pentru cine îl consideră pe Rebreanu realist autentic. O singură dată s-a încercat ieșirea din tipic, cu aceleași instrumente și în mod stângaci. Regăsirea dintre Pahonțu și Cristiana este într-adevăr ca o lovitură de trăsnet, dar în sensul invers revelațiilor anterioare ale Personajului: din partea Cristianei pare a fi ostilitate, din a lui Pahonțu - iritare. Mai târziu însă, povestitorul va dezvălui că a fost la mijloc o neînțelegere. Tot astfel, dar într-un registru minor, se va proceda și în *Jar*, în care se pastișează întâlnirea din *Gorila*. Rebreanu era tentat să iasă din ramele modelului său, dar fără o motivare de profunzime, ceea ce atrage doar o inversare a comenzilor, ușor de anticipat pentru cine cunoaște dinainte procedeul de bază. Iar resortul acestuia se află în momentul răspunsului definitiv, fulgerător, pe care îl dă Personajul în scena propriu zisă. Întrebării i se răspunde pe loc, fără amânare. Fără amânare sunt și cele ce urmează, de parcă protagonistului i-ar părea rău de trecerea acelei clipe unice și încearcă, prin reveniri succesive și identice, să o împrospăteze, să repete ceea ce a fost la început pentru a întârzia o replică deja rostită: el nu se interesează decât de propria sa povestire, deosebindu-se fundamental de altruismul lui Breb sau de egoismul lui Gheorghidiu. De

aici decurge și întârzierea împlinirii, protagonistului rebrenian fiindu-i caracteristică o anume constanță în tensiune, nu o dată împletită cu adaptarea la realități. El își descoperă atunci infinite posibilități de a se strecura printre pericolele mărunte și de a lua cele mai adecvate hotărâri când este vorba de legăturile lui cu ceilalți. Ion procedează cu discernământ în relațiile cu socrul său, chiar după ce este sigur de iubirea Anei; Pahonțu se oprește asupra celor mai chibzuite măsuri care să protejeze soarta Virginiei și a copiilor înainte de a-i părăsi. Abia aici Personajul este prins între febrilitatea sa conștientă și motivările inconștiente, într-o încordare exultantă care îl catapultează în prăpastia împlinirii. Din această pricină, clipa apropierii de sine este urmărită cu înfrigurare și meticulozitate, scenele respective sunt fragmentate de „apoi" și „mai târziu", al căror rol este de a întârzia un sfârșit cunoscut. Personajul rebrenian este stăpânit de ceea ce s-a numit „certitudinea anticipată"[1]. Aceasta exclude surpriza ca element al povestirii. Exemplul cel mai potrivit, pentru că este și cel mai vizibil, se află în *Adam și Eva*, în care construcția de acest tip cunoaște o expresie manieristă: Novac retrăiește viețile anterioare știind că va muri de fiecare dată și știind că el însuși se va realiza numai prin dispariția fizică. Episodul *Ileana* reia episodul *Yvonne*, acesta - episodul *Maria* ș.a.m.d., după cum, în cuprinsul Schemei înseși, edificiile de acest tip sunt foarte obișnuite, constituindu-i osatura. Este vorba de construcții cărora le-am zice *în oglindă*, pentru că multiplică identități. Modelul se construiește astfel pe sine din tautologii, care se întemeiază nu pe neprevăzut, ci pe jocul aceleiași imagini.

Într-un anume sens, Personajul este supus „Ei". Femeia îl domină, îi cere smerenie. Între dorință și împlinire se află

[1] J. Lacan, *op. cit.*, p. 23, nota 1.



un lung răgaz dramatic, asemănător unei verificări, unei probe ce trebuie trecute. Personajul se modelează în funcție de cerințele imperioase ale sinelui profund, se pliază, se autoflagelează, nu atât pentru a-și dovedi rezistența, cât pentru a răspunde adecvat. Ceea ce nu înseamnă o inferioritate față de sine însuși. Cele două părți sunt factori egali ai ecuației de transformare, dar numai în aspirația spre reciprocitate. Din acest punct de vedere, există oarecari asemănări între Personaj și trubadurul provensal, cu deosebire în sensul dăruirii totale. Pahonțu se consideră el însuși un trubadur (X, 305); chiar autorul îl privea ca pe un „Cid" modern (X, 475). Atitudinea este, la noi, în epocă, singulară. La Camil Petrescu intră în discuție neîncrederea, egoismul, mitomania. La Sadoveanu - o exteriorizare cu adânci rădăcini centripete. Omul rebrenian se mișcă într-un teritoriu în care eul pare a fugi de sine către un alt eu, cu care se contopește. El tinde către idealizarea în cuprinsul unui spațiu sacralizat. În altă parte vom prezenta specificul aureolării pe care o întreprinde Personajul și deosebirile care se impun față de atitudinea religioasă. Aici subliniem doar gratuitatea acestui act - trubaduresc în esență - care reprezintă virtualitatea unei largi deschideri către sine prin renunțarea benevolă la foloasele imediate. Pahonțu refuză triunghiul conjugal în vederea împlinirii integrale; țăranii răsculați resping tranzacțiile și reclamă exclusiv stăpânirea pământului. O gratuitate creatoare, dacă se poate spune așa, întrucât prin ea Personajul se face pe sine. Este unul din sensurile lui profund omenești.

Revenind la chestiunea „probelor" pe care le are de înfruntat Personajul, se remarcă faptul că Ștefan Gheorghidiu și Kesarion Breb le trec pe teritorii străine[1].

[1] „Străin" în sensul lui M.Bahtin, *Probleme de literatură și estetică*, București, Univers, 1982, p. 300.

Tot ceea ce ei pătimesc se întâmplă în Bizanț, ori în război, cu alte cuvinte, în regiuni spirituale îndepărtate, „străine" din toate punctele de vedere experienței de până atunci a celor doi. Cu Personajul rebrenian lucrurile se prezintă altfel: „probele" lui de rezistență au loc exclusiv într-un domeniu familiar: în sat, în cercul social respectiv. Nici cu *Pădurea spânzuraților* chestiunea nu se prezintă altfel și încadrarea didactică în „roman de război" se arată inoperantă și nivelatoare. Nu este vorba, la Rebreanu, de o inițiere prin război, deci într-un spațiu diferit. În realitate, experiența masacrului este un simplu accident, nu o continuitate narativă, ca la Gheorghidiu.

În esență, deosebirea dintre cele două modalități de suportare a „probei" constă în adversitatea față de o exterioritate, pe de o parte (cazul lui Gheorghidiu), și față de o interioritate (cazul lui Bologa). Lumea în care au loc „încercările" acestuia din urmă îi este familiară, apropiată, constituind o parte din el; aparține unei comunități strict determinate istoricește și delimitate geograficește. În *Ion*, satul este chiar circumscris riguros, ca și în *Răscoala*, unde între cele două locuri ale intimității romanești (Amara și București) se găsesc numeroase fire de legătură (Titu, Petre, Grigore, Nadina, Baloleanu), care le apropie mult unul de altul. În *Amândoi*, locul e Piteștiul, dar abia aici intervine neprevăzutul, deși numai în aparență. Poate nedumeri prezența Salomiei, țărancă, într-un spațiu „străin", care pare să contrazică regula rebreniană. Este de observat însă că, oricât ar fi de șters, în ansamblu, romanul, scriitorul nu renunță la modelul stabilit, căci singurele scene în care Salomia și Lixandra se întâlnesc (cu alte cuvinte, când se petrece sub ochii cititorului identificarea spirituală) survin în satul de baștină al Salomiei. Este unica scenă (în sensul dat de



Genette[1]) în care apare perechea tradițională (IX, 367-374), subminând eticheta de „roman polițist". În celelalte situații „topografice", cuplul este prins în cadrul unui simplu rezumat.

Există, la Rebreanu, și un teritoriu mult mai restrâns decât societatea, satul sau orașul. Acesta este familia, asupra căreia *Jar* întreprinde aproape o studiere amănunțită spre a detașa o altă particularitate a Personajului - claustrofilia sa funciară. Asemenea spații reduse grăbesc un proces care altfel s-ar desfășura mult mai lent. Liana Rosmarin într-un astfel de loc mărginit evoluează, precipitat și fără întoarcere. Susținându-și „probele" în lumea interiorității, protagonistul rebrenian se situează într-o arie apropiată de aceea a contopirii spirituale cu eul, anume în câmpul proiecției. Astfel, „ea" este uneori și reflectare a propriei realități, deși nu atât de mult ca în cazul lui Ștefan Gheorghidiu.

În ceea ce-l privește, Kesarion Breb parcurge un evident drum de inițiere, aceasta fiind menirea „egipțianismului" său. Asemenea lui Tudor Șoimaru, Vitoriei Lipan sau lui Nicoară Potcoavă, el se înscrie într-o linie tradițională, descinsă din cărțile populare, cu deosebire din *Etiopica*, deși altfel direcționată. Spațiul pe care îl străbate îi este depărtat din toate punctele de vedere, deși nimic din ceea ce el vede nu îi apare „străin", ci cunoscut printr-o serie de deducții a căror premisă este analogia dintre el și ceilalți. Deci nu ne putem aștepta la neprevăzut, ci numai la confirmări: surpriza întâlnirii cu Maria nu există, căci Breb o „cunoaște" dinainte, îi știa soarta, a ei, dar și a lui. Este vorba de autentificări ale unei eternități înghețate, față de care Breb se conformează și pe care își mulează firea, golind-o de orice personalitate și evitând propria-i identitate. „Probele" pe care le trece sunt dinainte

[1] G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 141-142.

știute, calculate și depășite, ascultarea față de ele fiind un pur exercițiu de spiritualitate.

Ștefan Gheorghidiu nu călătorește nici mult și nici departe. Dar spațiile străbătute de el sunt inițiatice și de verificare, deoarece în ambele „nopți" sunt traversate câmpurile a două moduri de a fi față de lume. Tanatos și Eros se arată două denumiri nimerite pentru cele două probe, din care Ștef nu iese decât cu dificultate și numai spre a-și mărturisi înfrângerea. El nu mai este cel de la începutul istoriei, ci un ins care a învățat să fugă de el însuși, să se retragă într-o afirmare puternică a individualității spre a o ascunde mai lesne. Cele două „probe" sunt aici net separate, deși valoarea lor este aceeași, iar rezultatul susținerii lor - identic. Lumea care le-a generat este într-adevăr „străină" și îndepărtată, ca și în cazul lui Kesarion Breb. Singura deosebire este că Ștef Gheorghidiu se aruncă orbește în universuri necunoscute, jucându-se cu ele, dar niciodată nu reușește să se afle pe sine. Jocul său este aproape gratuit, ca și acela al lui Breb.

Având de înfruntat dificile verificări cu el însuși, Personajul lui Rebreanu le consideră, cu toată dreptatea, o „osândă", după spusele lui Petru, una din întruchipările lui de început (XI, 630). Și nu pentru că i-ar fi impuse de alții, ci pentru că sunt provocate chiar de el. Personajul este de la bun început în căutarea lor, se găsește în preajma lor, dorește să le materializeze. Sentimentul de dragoste este, acum, o simplă circumstanță, dar și cea mai agravantă. Aflat sub stăpânirea iubirii (înțeleasă desigur în sens larg), Personajul este pradă autofascinației, lipsit de posibilitatea unor reacții față de alți stimuli. Asupra acestei subjugări insistă Rebreanu în chip deosebit, spre a sublinia întoarcerea în sine însuși, vestirea ori realizarea ei. Cele două ipostaze le exemplifică Bologa, în scenele de la



începutul și sfârșitul romanului. Svoboda este oglinda evoluției sale, o evoluție de care Apostol nu este deplin conștient, dar a cărei venire o intuiește ca pe un apel irezistibil. Atracția față de expresia ochilor celui ce urmează a fi executat semnifică, în fapt, contemplarea propriei imagini ce va veni, neputința de a se desprinde de întrevederea unui destin ce va fi asumat. Nici în *Adam și Eva*, modelul nu se dezminte, căci Toma Novac parcurge același drum: „retrăirea" vieților anterioare actualizează, cu anticipație, procesul devenirii proprii.

Interdicții de tot felul, de natură exterioară, se opun prefacerii. Întâlnirile dintre „El" și „Ea" au loc numai pe terenul, nefast la prima vedere, al opozițiilor ridicate de factori de extracție culturală: „Ea" este fie soția altuia, fie aparține altei clase sociale, fie altei credințe. Ceea ce ne determină să insistăm o dată în plus asupra caracterului de dorință al tensiunii care se înstăpânește asupra protagonistului. Și poate că tocmai pentru a se elibera de nesfârșita tensiune a sinelui se apropie de acesta și caută să-l stăpânească, apărându-se astfel de temerile tulburi care par uneori să-l chinuiască. O dezvăluie extrema tentativă, expusă în *Ciuleandra*, unde crima pe care Faranga o comite este sinonimă și cu încercarea de suprimare a fricii față de propriul eu. Aflat într-un moment paroxistic, Puiu Faranga sesizează esența motoului prin care autorul i-a marcat existența. Îi este teamă de a se vedea așa cum pare că autorul, stăpânul lui, îl descrie (VIII, 7). De altfel, nu numai el are acest sentiment. În genere, Personajul rebrenian este înclinat câteodată să fugă de el însuși, refugiindu-se în îndeletniciri revelatoare sub acest aspect: studiul, călugăria, ziaristica etc. Din această perspectivă, Toma Novac, în ipostazele lui revolute, se înrudește cu Kesarion Breb într-o măsură mai mare decât pare la prima

lectură. Căci straiul monahal (caracteristic, între altele, multora dintre eroiii lui Sadoveanu, ca şi, iarăşi foarte frecvent, acela de cioban sau vânător) este în chip evident menit să constituie un paravan, să-i protejeze retragerea. Sunt motive pentru care scriitorul insistă asupra lor, le subliniază funcţia superficială. La fel procedează şi Rebreanu, poate ceva mai explicit decât Sadoveanu. Ezoterismul lui Breb îl regăsim, spre exemplu, în ceremoniile oculte practicate de Unamonu, în aspiraţiile livreşti ale lui Axius ş.a.m.d.

Câteodată Personajul rebrenian are sentimentul deşertăciunii încercărilor sale. Ascuns sub străveziul nume redundant „Toma Tulbure", în *Cadrilul* naratorul împărtăşeşte cu cinism această opinie şi se amuză mai mult decât s-ar fi cuvenit de impasul în care îşi aduce fiinţele create de el. Excesul în care se complace „naratorul" Toma Tulbure este elocvent pentru orientarea care l-a generat, fără de care nu poate fi înţeles şi care se înscrie unei coordonate de seamă a Schemei. Anume - lipsa de rigiditate care acompaniază căutarea identităţii şi care provine din preţuirea deosebită acordată, în cuprinsul modelului, relaţiilor dintre istorie şi povestire, prin care cea din urmă o covârşeşte pe prima şi nu îngăduie citirea „à la lettre". Aerul uşor neclar, ceţos, care învăluie dorinţa lui Pahonţu sau a lui Ion, îi ascunde ţelul şi o plasează în alte sfere decât cea declarată. Câştigarea accesului spre individualitate nu ţine de domeniul fantasticului (cenzurarea acestui sens care ameninţa să ia amploare de la început; prin *Osânda*, este vizibilă în *Adam şi Eva* sau în anumite scene din *Crăişorul*). Dar nici de domeniul realismului inflexibil, pentru că rezolvarea ar păşi altfel în sfera romanului bulevardier, ceea ce, evident, nu se întâmplă. În afară de orice dubiu este însă şi alt fapt: unele



elemente ale modelului rebrenian, aparţinând discursului realist, încadrează, înlesnesc şi chiar determină tendinţele Personajului, transparente abia în povestire. Aşa se petrece cu raportarea frecventă la un fundal social, atât de răspândită la Rebreanu; cu „obiectivitatea" care îi însoţeşte scrisul; cu importanţa acordată „sursei-garant", care, în plan istoric, sunt Titu ori Zaharia Herdelea, în *Ion*, Titu ori Grigore Iuga, în *Răscoala;* cu accentuarea particularităţilor de atotcunoscător (elemente de aşazisă culoare locală în *Adam şi Eva*, limbaj particularizant în *Răscoala* etc.). Este lipsit, de asemenea, de orice îndoială, că prezenţa atât de masivă a „familiei" fortifică exogamia şi stabileşte astfel unul din parametrii obligatorii ai drumului spre identificare. Factor prin excelenţă realist, „familia" îi determină pe Ion sau pe Pahonţu să se apropie de un alt ideal decât acela pe care micro-grupul social îl statuează.

Dar este tot atât de adevărat că alte elemente ale elocuţiunii realiste sugrumă multe din încercările Schemei de a fi mai elastică şi de a-şi defini mai clar scopul. Chiar „familia" de care aminteam distruge, în *Jar*, orice urmă de avânt către alte sectoare decât acelea ale „discursului constrâns", ca şi hipertrofia redundanţei - după modul de a prezenta lucrurile al lui Ph. Hammon[1]. Din această dificultate modelul iese cu ajutorul măştii pe care şi-o aşează, prezentându-se cu toată panoplia realistă. Factorul principal, protagonistul, este atât de diferit îmbrăcat, atât de diversificat, încât tentaţia de a-i considera pe Ion, Bologa, Novac, Pahonţu, pe locuitorii Amarei şi pe Salomia complet rupţi unii de alţi este foarte mare şi a acaparat multe condeie critice. Este drept însă că la aceasta au contribuit, pe alocuri, ezitările şi impreciziunile lui Rebreanu în stabilirea mai clară a funcţiei elementelor

[1] Ph. Hammon, *op. cit.*

componente ale modelului. Astfel, cuplul Apostol Bologa - Ilona Varga nu se circumscrie decât foarte vag în seria perechilor caracteristice ulterioare. Atracția unuia față de altul este, în primul rând, de natură pur erotică și abia în subsidiar, chiar în planul povestirii, năzuință spre individualism. Între cei doi nu are loc căsătoria propriu zisă, ceea ce îi apropie de perechea tipică Toma-Ileana. Dar mariajul lor este o simplă imposibilitate, fără a simboliza altceva decât ceea ce este. Căci Bologa este doar Bologa, iar iubita sa - doar Ilona. Două entități ce aspiră terestru una spre alta. Cu toate acestea, Apostol se înscrie într-o sferă de preocupări mai largă, prin care se alătură simbolisticii de mai târziu a Personajului, a cărui a doua întruchipare decisivă, după Ion, o reprezintă.

Prin urmare, problema hotărâtoare constă în a nu confunda dificultatea dobândirii identității cu nereușita sau cu inexistența ei, ca preocupare majoră. S-ar părea uneori că Personajul are numai intenții în această privință și nu acționează în nici un fel. Cum însă se va constata cu alt prilej, nu proiectele îl particularizează, ci fapta decisă și constantă, care îl inserează unui prototip bine definit și care transpare cu deosebire în atitudinea față de moarte. Este motivul pentru care susținem ipoteza reușitei pe care o cunoaște Personajul în singulara lui tentativă, pe parcursul căreia victoria se definește în felul ei. Ceea ce o anunță este jubilația. Amorțită în *Ion*, ea se prezintă sincopată de pauzele dintre capitole în *Adam și Eva*, într-o contrapunctică a satisfacerii și inhibiției, și devine euforie în *Gorila*, în *Amândoi* sau în *Răscoala*. Abia în aceste clipe protagonistul ajunge la un grad de obiectivitate a eului care îi permite să se judece, să contempleze îndeaproape Graalul, să-l atingă și apoi să se sacrifice cu satisfacție. Nu excelează scriitorul în asemenea momente, care lasă



impresia unei greutăți funciare în stabilirea registrului. Personajul este cuprins atunci doar de „bucurie” (IV, 95; V, 148; VI, 42, 49, 56; X, 210) sau de „fericire” (IV, 501, 541; V, 153, 193; VII, 200). Într-un ambitus surprinzător de apropiat se situează manifestările anti-Personajului și ale restului actorilor, care, în clipele supreme, cunosc doar „mulțumirea”, precum tunurile lui Bologa după ce au ucis lumina (VI, 85).

Cu toată restrângerea filistină, Personajul trăiește într-o nouă lume de valori, de care nu pare a fi totuși conștient. Sub acest aspect, modelul rebrenian se prezintă deficitar, oricum inferior celui propus de romanele sadoveniene. Deși nu se mulțumește cu imobilismul, protagonistul rebrenian este stereotip în dinamica devenirii sale. Kesarion Breb știe *ce*, *când* și *cum* se va transforma. Pahonțu sau Novac nu cunosc nimic din toate acestea și totuși evoluează, spre deosebire de Breb, care se condamnă la devenire. Nuanță străină celor doi, străini ei înșiși noii axiologii în care pătrund. Prinși în rețeaua imaginii speculare, emit și receptează acțiunea propriei schimbări, uimiți și fascinați de acest proces neașteptat, generat de banalitatea cenușie a cotidianului oportunist. Din acest motiv, Rebreanu ezită să precizeze anotimpul în care are loc culminația procesului, deosebindu-se de Sadoveanu, care insistă cu lux de amănunte. Oricât ar putea să pară de ciudat, Breb este infinit mai legat de cele pământești decât Ion al Glanetașului sau Pahonțu. Flora, fauna, relieful, oamenii - toate au intrat în el irevocabil, nimic nu le poate desprinde de pe retina sa ce acaparează amănuntele și desface miezul lucrurilor. Refugiindu-se în peșteră, cu alte cuvinte - dispărând pentru ceilalți, Kesarion Breb nu încetează de a se raporta la ei, de a se defini față de ei. Cu totul altfel privește lucrurile Ion, pentru care tot ceea ce ține de lumea

din jur a intrat în neființă: el rămâne singur, într-un egocentrism atroce, pe care nu-l luminează decât satisfacția noului statut uman. Tocmai din acest motiv, scenele de genul amintit cuprind în ele descrieri, succinte sau mai dezvoltate, prezente totdeauna, poate din grija realistului care dorește un surplus de precizie, dar poate, mai mult, din necesitatea de a sublinia insensibilitatea Personajului față de punctul din care a plecat și care, în fapt, i-a generat impulsurile și i-a determinat izbânda. Niciodată numită ca atare, niciodată clamată (precum în cazul lui Gheorghidiu) căutarea identității este profundă și tenace, ca o chemare irezistibilă venită din zone ce depășesc puterea de înțelegere. Diferența dintre Novac și Gheorghidiu este substanțială și din altă perspectivă, aceea a avansării întrebărilor despre sine. Cel dintâi nu se pune niciodată în chestiune, deși, nu în ultimul rând, este profesor de filozofie, deci înrudit cu Ștef. El se construiește din răspunsuri directe, deschise și active, spre deosebire de Gheorghidiu, închegat exclusiv din întrebări gratuite. Nu este de aceea surprinzător să constatăm că, aici, protagonistul lui Camil Petrescu se înrudește cu Kesarion Breb. Și iată cum. *Ultima noapte de dragoste...* se constituie din relatarea propriei metamorfoze, relatare care se petrece după consumarea ei. Gheorghidiu cunoaște dinainte cele vor surveni în istoria sa, iar chestionarea acesteia nu are alt rost decât de a-i scoate în relief sensul, și acesta cunoscut dinainte. Gratuitatea rememorării este însăși esența povestirii. Oarecum asemănător se petrec lucrurile și cu Kesarion Breb, care, și el, cunoaște dinainte atât întrebările, cât și răspunsurile. În acest sens, temeiul istoriei lui este de asemenea gratuit. Dar numai până la punctul în care naratorul se desprinde de personaj și canalizează istoria către propriile-i scopuri.



Citirea în paralel a lui Rebreanu și Camil Petrescu dezvăluie o altă înrudire, în afara celor semnalate până acum. Este vorba de faptul că în ambele împrejurări experiența erotică rezumă experiența umană a autocunoașterii. Punctul de plecare se află în puternica încărcătură „de iubire", comună romanelor celor doi scriitori și putând fi considerată, după o opinie verificabilă a lui J. Leenhardt, răspunsul la o puternică stare angoasantă anterioară[1]. Cu atât mai mult se potrivește explicația Personajului rebrenian la care, așa cum am amintit, intră în discuție Dorința, ca factor decisiv și ca element al dezbaterii. Gratuitatea iubirii este o mărturie în această direcție și se insistă asupra dezagrementelor posesiunii fizice (XI, 137), care este totdeauna brutală, vulgară chiar (VII, 65). În numeroase circumstanțe, Rebreanu a ținut să stăruie asupra deosebirii, câteodată aforistic și stângaci (XI, 822, 831). Antiteza iubire-dragoste îi este obișnuită și, pentru a o racola Schemei, îi face loc în *Gorila* aproape teoretizând-o. Puritatea „iubirii" înseamnă inutilitate, o căsătorie neconsumată, contrară regulilor conviețuirii sociale. Un aspect care mărturisește de la sine asupra pornirilor care o generează, acoperite de Bologa sub vălul comod de „mister" (V, 20). Comod pentru personaj, dar și pentru romancier.

În cuprinsul modelului de roman al lui Rebreanu, întrunirea cuplului este imperioasă, fără ea nu se poate vorbi de existența modelului. De la *Ion* până la *Jar*, se ivesc scene destinate în exclusivitate acestui moment, determinant în statornicirea unui destin. Rebreanu a creat în jurul scenelor de acest tip o întreagă mitologie, bine cunoscută și foarte agreată în istorii literare. Dar anecdotica

---

1 Jacques Leenhardt, *Lecture politique du roman*, Paris, Editions de Minuit, 1973, p. 147-148.

nu poate suplini datele textelor, care o traduc altfel. În primul rând, Personajul o întâlneşte pe „Ea" aproape totdeauna într-o clipă de nemulţumire de sine: Ion pe Florica, Apostol pe Ilona, Toma pe Ileana, Pahonţu pe Cristiana. Fenomenul este acela al aspiraţiei compensatorii: intrarea lui Pahonţu în salonul de logodnă al familiei Rotaru se face sub impresia febrei de parvenire şi este urmată - după întâlnirea cu Cristiana Belcineanu - de o retroscopie a vieţii lui Toma. Procedeul este aproape general, iar în *Adam şi Eva*, frecvent până la oboseală. De altfel, este de observat un fapt nu fără importanţă: mai toate romanele sunt supuse motivului dominant al întâlnirilor (de tot felul). Cel puţin *Gorila* se înfăţişează ca o suită de întrevederi, care marchează, de cele mai multe ori, puncte nodale ale povestirii. Tot aşa şi în *Răscoala*: întâlnirea din tren dintre Grigore Iuga, Ilie Rogojinaru, Simion Modreanu şi căpitanul de jandarmi; urmează aceea dintre Grigore Iuga şi Titu Herdelea; apoi dintre Iuga, Titu, Baloleanu, Dumescu şi Rogojinaru; dintre Titu şi Mimi Alexandrescu; dintre Titu, Mendelson şi Petre Petre etc. etc. Romanul se alcătuieşte parcă singur, în exclusivitate din asemenea scene, dintre care nu pot fi omise adunările amărăştenilor. Este vorba desigur de un procedeu de esenţă strict realistă, dedus din obligativitatea discursului corespondent de a culege cât mai multe informaţii. Iar la Rebreanu acest moment al povestirii întemeiază cea mai nimerită modalitate de multiplicare a evenimentelor aduse în discuţie, fapt relevat şi de amploarea fiecărei scene: niciodată nu vor fi prelucrate pe mai puţin de câteva pagini (inclusiv consecinţele lor directe). Ele sunt statice, nonevolutive, cu evidenta plăcere pe care o provoacă doar evocarea lor şi, mai ales, repetarea infinită a aceluiaşi act. Dar ansamblul lor primeşte o altă direcţionare dacă este



corelat fragmentului pe care îl reprezintă prima scenă dintre Personaj şi „Ea". Absolut toate secvenţele de tipul întâlnirilor, în care sunt introduşi actori obişnuiţi, se consumă într-un timp eminamente social; colectiv - cu alte cuvinte. Nimic nu interesează mai mult decât dominanta culturală, dezbaterea în marginea îngăduinţelor sau interdicţiilor de toată mâna, pe care amplitudinea secvenţelor o subliniază prin însăşi prezenţa ei. În această atmosferă surprinde durata totdeauna fulgerătoare, în text, a primei întâlniri a cuplului principal: câteva rânduri, un paragraf, niciodată o pagină în întregime. Dar consecinţele sunt hotărâtoare pentru evoluţia istoriei. La întretăierea dintre cele două durate atât de diferite se află şi explicaţia care survine ca rezultat al suprapunerii. Decalajul în istorie este menit a crea un avantaj substanţial de partea perechii, de partea Personajului mai ales, care îl proiectează în alt timp şi amorsează povestirea. Pentru că aceasta nu poate începe decât în clipa în care Personajul a intrat într-o durată a lui, anunţată de starea de disponibilitate psihică de care aminteam (înainte de a o întâlni pe Maria, cuviosul Adeodatus se află în prada unor oscilaţii păgâne). Cea dintâi reunire a cuplului devine astfel o emblemă a unei linii distincte, prin intensificarea rupturii definitive dintre ins şi colectivitate.

Unele elemente de construcţie reliefează această înclinaţie, cu deosebire prezenţa imaginii speculare, ivită câteodată ca o altă conotaţie a secvenţei. În *Pădurea spânzuraţilor* se vorbeşte de „balta de lumină" şi de „raza de soare" ce-i desparte pe cei doi (V, 198); în *Adam şi Eva*, Navamalika se află lângă „oglinda unui lac" (VI, 41-42) ş.a.m.d. Situarea „în oglindă" sau în preajma unei astfel de imagini este menită să accentueze asupra destinaţiei de „dublu" pe care „Ea" o primeşte. „Întâlnirea"

romanescă în genere a fost relaționată cu „semnele identității umane"[1]. Nu în zadar unul din romanele rebreniene insistă asupra unui asemenea moment, pe care îl amplifică și îl dispune ca punct cardinal. *Ciuleandra* reia și din acest punct de vedere eterna dezbatere care a generat romanul rebrenian și construcția care îl sprijină.

Cel puțin la nivelul istoriei, „întâlnirea" este precedată de „așteptare", introdusă prin anacronisme, așa cum se întâmplă în *Gorila*, unde întoarcerea în biografie, după ce prima vedere avusese deja loc, are menirea de a prezenta anume detalii, ce nu pot fi înțelese cu adevărat, decât dacă sunt scoase din înlănțuirea cronologică. Iar dacă aici explicația „așteptării" este ulterioară, în *Pădurea spânzuraților* și în *Adam și Eva* ea precede scena „întâlnirii", ocupând o bună parte a preparativelor. Procedeul este extins în *Răscoala*, în care „așteptarea" devine obsesivă și susține povestirea însăși, este aproape suportul ei material. În partea întâi a *Răscoalei*, se întreprinde o detaliere a motivului „așteptării", atât de activ și subversiv în modelul rebrenian, spre a defini mai bine figura cardinală a romanului, ce ne apare în mod pregnant ca o sumă de raporturi ale povestirii. Prezența masivă a acestui element al Schemei în *Răscoala*, deci într-un roman a cărui direcție nu este „erotică" în planul intrigii, pare să demonstreze, coroborată de alți factori, că „așteptarea" și „întâlnirea" nu sunt destinate exclusiv nivelului „de iubire" și că, dimpotrivă, îl pot desprinde din planul lui prea concret, spre a-l transforma în altul, mai încăpător și mai adecvat interpretării către care ne conduce și restul componentelor. Raporturile dintre „El" și „Ea" sunt înscrise într-o sferă deosebită de cea aparentă. Abia în prezența „Ei" se declanșează criza de identitate a

[1] M. Bahtin, *op. cit.*, p. 138-319.



Personajului; latentă până atunci, întrebarea „cine sunt eu" își face loc cu putere spre a primi răspunsul „sunt ceea ce doresc". Pentru Toma Pahonțu, întâlnirea cu Cristiana Belcineanu semnifică o „nouă descoperire a universului" (X, 286), chiar mai mult - „marea taină a începutului și sfârșitului" (X, 288). Evident, Rebreanu este direct și simplu, aceste citate părând să tranșeze definitiv chestiunea. Nu trebuie să se uite însă că vorbele lui Pahonțu exprimă doar niște clișee, de circulație curentă la Rebreanu. Dacă le-am invocat, a fost numai pentru a evidenția direcția principală a canalizării erotismului, susținută cu tot felul de mijloace, diferite calitativ și având, unele din ele, tangențe cu particularitățile romanului-foileton. Urme ale acestuia se întâlnesc în diverse locuri, dar importantă este asimilarea lor altor direcții artistice, prelucrarea lor într-un model original, care a conservat doar aspectul exterior. Căci încă din primele scrieri Rebreanu se arată preocupat de a orienta altfel date literare deja existente: *Vâltoarea* antrena o discuție în jurul imposibilităților unirii dintre un „el" și o „ea", fără a reține atenția decât asupra jocului dintre dorință și nerealizarea ei. „Întâlnirea" caracteristică de mai târziu nu se produce niciodată, fiind vorba doar de o preocupare încă necristalizată, semnificativă însă prin chiar prezența ei. Reține atenția infuzarea motivului de-a lungul întregii piese, concepute în 1907-1908, fapt anunțând locul esențial care îi va reveni acestui motiv în romane, începând cu *Ion*. Alineatul primei asocieri a cuplului își proiectează valoarea asupra întregii desfășurări a unui roman. Tot ceea ce îi succede este o nostalgie a primului moment, sinonim cu clipa, explicată și întregită prin deznodământ. Între „întâlnire" și soluționarea ei se introduce durata. Antiteza funcționează desăvârșit, accentuând caracterul ireconciliabil al celor două fragmente ale temporalității.

Condiția Personajului este concentrată în incomparabila fărâmă de timp a „întâlnirii", când el își sesisează destinul propriu și îi urmează chemarea. Clipa este dublu valorizată: ca destin și ca destinație, centru și sferă.

Analizând „întâlnirea" ca un element al Schemei, nu trebuie să omitem faptul că ea este prezentă în toate romanele, repetându-se aidoma. Febrilitatea reluării poate însemna, pe lângă tendințele de creare a unei lumi proprii, și teama că realizarea acesteia nu va fi posibilă. De unde nestăpânirea de a recurge mereu la același procedeu. Îndărătul stereotipiei, teama febrilă a ratării își anunță prezența. Reluarea infinită devine ritual, un joc menit să îndepărteze pericolul neatingerii țelului. Este o experiență de conștiință, căci iubirea Personajului nu arată a cauză, ci a efect: al determinării reciproce a relațiilor dintre eu și Altul, ceea ce o transferă în planul valorilor etice. Cum s-a observat, un astfel de sentiment este „miza identificării"[1] și o modalitate de atingere a eului propriu. Singurul important rămâne acest act, drumul împlinirii lui fiind secundar. Secundar ca derulare a povestirii, nu însă și a istoriei romanești, care ignoră travestiul. Chiar dacă, așa cum am observat, Titu Herdelea se înscrie în mică măsură sferei Personajului, el dezvăluie un mod specific de a gândi, în scena despărțirii de Roza Lang (VI, 320). La fel Apostol Bologa, în scena în care decide să se înroleze (V, 42). Ceea ce ar putea să însemne și o alterare a eului autoritar, către care scenele asemănătoare îi predispun fie pe Ion, fie pe Bologa, fie pe Novac, fie pe toți laolaltă. Astfel sublimat, erosul a ajuns un pretext al povestirii; întâlnirea dintre Gaston Duhem și Yvonne Collimgnon ocupă un spațiu extrem de redus, explicabil atât prin funcția deja creată în celelalte episoade, cât și prin rostul propriu în capitolul

[1] H. Ey, *op. cit.*, p. 305.



respectiv. De vreme ce „întâlnirea" se repetă cu aceleași rezultate, nu era nevoie decât de câteva rânduri care să-i reamintească rolul în ansamblul modelului, de pretext al desprinderii de istorie. În *Yvonne*, episodul atât de lapidar lasă să transpară tensiunea antiautoritară a lui Gaston, vizibilă în întregul fragment.

Există desigur și altfel de ocazii erotice în romanele rebreniene, dar menirea lor este de a constitui o comparație și de a fortifica orientarea celeilalte. Este vorba de scene - cum ar zice Rebreanu - „epidermice", precum acelea dintre Pahonțu și Tatiana Popescu sau dintre Rotaru și Nina Georgescu. Cel puțin ultimul cuplu amoros are un rol, netăgăduit, de revelator. Sfârșită în cumintea reintrare în matca legalității, legătura dintre avocatul Rotaru și actrița cabotină nu este introdusă numai de dragul unei simple anticipări, așa cum uneori s-ar putea interpreta (în special X, 253), ci pentru a restabili un echilibru, în povestire, prin inserarea unui element cu certă dependență de diapazonul istoric.

Printre ciornele pregătitoare pieselor de început se află, între alte replici, și următoarea: „L'amour regnera seul, créera l'âge d'or, ouvrira les seuils de la terre promise" (XI, 783). Substratul, latent în toate romanele lui Rebreanu, iese la lumină cu pregnanță în episodul *Maria*, din *Adam și Eva*, pe parcursul căruia iubita este într-adevăr ideală, poate mai curând o fantomă, o irealitate. Interpretarea este înlesnită de jocul secvențelor și al substituirilor, pe care nu le vom întâlni nicăieri în altă parte. Margareta și Maria se înlocuiesc una pe alta spre a submina substratul terestru al cronologicului. Simbolistica religioasă îndreaptă investigația către teritoriile puțin abordate înainte ale castității raporturilor dintre cei doi, care, până la un anume punct, poate să apară și ca un refuz al căsătoriei.

considerată ca o instituție ce ține de morala autoritară. Dar, pe de altă parte, absența „pângăririi", cum se specifică în *Gorila* (X, 333-334), este și o afirmare a sensului nemijlocit al povestirii, făcută cu ajutorul unui limbaj extrem de accesibil prin banalitate. La urma urmei, sentimentul protagonistului față de „Ea" nu poate depăși propria graniță, tot așa cum Adeodatus nu o poate „iubi" pe „Maria", căci în ambele cazuri este vorba de o concepție imaculată, înrădăcinată adânc printr-o educație instituționalizată (școală, familie, armată). Asupra acestei chestiuni însă vom reveni, nu însă înainte de a sublinia un aspect particular, net antireligios, al soteriologiei Personajului. Acesta caută, evident, un punct de sprijin pentru el însuși, dar fără să aibă conștiința „păcatului". Căci descătușarea nu o caută decât în sine, iar „mântuirea" - doar de la sine.

În mod constant, introducerea Personajului (de regulă masculin) implică și apariția echivalentului (de regulă feminin). Este o lege a romanului de „dragoste", preluată, deși cu alte scopuri. Caracterul ei este și în cadrul Schemei obligatoriu, necesar. Ion nu poate fi înțeles deplin fără Florica, nici Bologa fără Ilona, nici Novac fără Ileana. Orice apreciere care ignoră împrejurarea se îndepărtează de realitatea textului. Dacă ar fi să judecăm romanele rebreniene la nivelul taxonomiei obișnuite, atunci am fi constrânși să recunoaștem lipsa de insistență a lui Rebreanu în ceea ce o privește pe „Ea", puțin analizată și cu atât mai puțin o prezență în înțelesul verosimilității (incriminare, de altfel, frecventă). Poate pentru că, s-ar zice, spunând totul despre Pahonțu, nu ar mai fi rămas loc și pentru Cristiana, deși situarea ei pe anumite coordonate nu lipsește (origine, căsnicie, aspirații). Să nu se fi putut apropia Rebreanu de ceea ce îndeobște se numește „sufletul feminin"? Dar Ana



și dăscălița Herdelea? Dar Niculina Herdelea? Iarăși suntem datori a recunoaște că funcțiile acestora în roman sunt secundare. Cât despre Florica, Ilona, Ileana, Cristiana, al căror rost în model este nemijlocit legat de al lui Ion, Apostol, Toma, ele sunt nehotărâte; replici nedefinite ale celorlalți, căci se constituie din reacțiile față de gesturile lor, de care depind. Sunt existențe speculare și, ca atare, fără adâncime. În ochii Cristianei, Pahonțu se vede „ca într-o oglindă" (X, 342). Indiciu exterior, ținând mai mult de înrâurirea unei retorici. Dar divulgând totodată rădăcinile paloarei pe care feminitatea o are în cuprinsul modelului. Este într-adevăr inconsistentă, pentru că, asemenea imaginii răsfrânte, deși exactă, este totuși secundă. Privindu-se în oglindă, Personajul realizează atât adâncimea, cât și precaritatea reproducerii, ceea ce-l timorează și-l înspăimântă. În realitate, „iubita" nu aparține prezentului, ci trecutului specific Personajului, înfățișându-i-se cu toată forța pe care i-o conferă spectaculoasa revenire a unor lucruri ce păreau de mult uitate. Antrenat în neașteptatul torent al propriei istorii actualizate, el este scos în alt spațiu și în alt timp, dincolo de coordonatele momentului. Contingentul îl încătușează, constrângerile pe care el i le impune sunt încălcate fără regret. Mai mult încă, lumea exterioară devine un fel de ecran de proiecție, suficient de conturat pentru ca Personajul să transpară în imaginea descoperită pe el. Departe de noi gândul de a face din protagonistul rebrenian un erou, asemenea celui proustian, așa cum îl prezintă Jean Rousset[1]. Nu este un retrospectiv, ci un prospectiv. Individualismul său exacerbat în momentele comuniunii nu-i îngăduie să aibă în față însă decât un viitor anterior.

[1] Jean Rousset, *L'espace proustien*, Paris, Gallimard, 1982, p. 156-157.

Aici este locul în care se închide afirmarea existenței sale, a lui „sunt", care, fără îndoială, este susținut și întărit, pentru ca viitorul secund, dubitativ și anticipativ totodată, să nu devină prea curând certitudine. O amânare încearcă să se producă și „sunt" are tocmai această amăgitoare destinație. Personajul rebrenian se caută într-un prezent prea nesovăitor pentru a nu provoca oarecare îndoială. Totuși trecutul nu este abhordat; desigur, timpul interiorizat, trăit. De acest privilegiu se bucură doar trecutul social al Personajului, ca o dovadă a asumării celuilalt trecut. Kesarion Breb transformă actualitatea în istorie; se refuză pentru prezent, se întoarce spre cele dispărute, ca o garanție a unui viitor imuabil și cunoscut. Ștef Gheorghidiu se reface din propriul trecut, regăsindu-se drept altul, în bună parte asemenea eroului proustian.

Dacă se mizează în prea mare măsură pe criteriul verosimilității, intervine, cum s-a întâmplat, riscul neînțelegerii. S-a considerat astfel că povestea Salomiei, din *Amândoi*, este de neconceput[1]. Argumentele - generate de intransigență realistă - nu au în vedere imensa capacitate de dedublare a Personajului. Pahonțu mărturisește, chiar, că el însuși i se pare „străin de ființa lui adevărată" (X, 36), pe care totuși nu o cunoaște. Nici Salomia nu comite, ea însăși, crima. Salomia cea reală, adevărată și unică, se afla atunci la Valea Ursului, alături de Lixandru. Nu înseamnă că are loc o alterare a trăsăturilor, ci că, în genere, acestea trebuie considerate prin prisma, mai adecvată, a unei evoluții la un nivel profund.

Din perspectiva protagonistului, iubita apare drept ceea ce s-a numit „personaj interior"[2], foarte legat de ideea

[1] Ov.S. Crohmălniceanu, *Liviu Rebreanu*, București, ESPLA, 1954, p. 140.

[2] André Green, în *Critique sociologique et critique*



dublului și de tensiunea către nemurire. O astfel de prezență emană direct din lumea de interdicții de care este locuit Personajul și se observă că, totdeauna, „Ea" se înconjoară de aura intangibilității, ceea ce s-ar explica mult prea lesne prin includerea în formula complexului primar. Realitatea operei rebreniene relevă în acest tabu o altă posibilitate de situare. De aceea nu putem considera idealul feminin al Schemei ca pasibil de a fi inclus în categoria „Marii Mame", către care ne-ar îndruma frecventele legături cu pământul. Scenele în acest sens sunt numeroase, de la *Ion* la *Amândoi*. Posesiunea pământului, aspirația către el reprezintă nu numai un act social (despre care s-a scris o adevărată literatură de la *Ion* încoace), dar și unul particular, de adâncire a propriei individualități. Egalitatea dintre ins și pământ este o garanție a întoarcerii spre o comuniune a individului cu el însuși. Situația își revelează trăsăturile mitice prin adoptarea, în cursul narațiunii, a emblematicii apocaliptice, întruchipată de călăreții albi. Prezenți și absenți totodată, ei traduc aspirația spre putere, spre creșterea unei autorități proprii, dedusă, prin mimetism, din cealaltă autoritate: cavalerii imaculați aduc porunca regelui de împărțire a pământului. Autoritatea imediată, istorică (boierimea fiind simbolul ei) este zdruncinată, în concepția individului, de o autoritate mitică (simbolizată de rege), singura recunoscută ca atare întrucât nu are nocivitatea celei din apropierea nemijlocită.

*Ion* propunea, în mod foarte tranșant, două posibilități de alegere a obiectului. „Glasul pământului" alterna obligatoriu cu „glasul iubirii", paralelismul lor fiind aici exclus, dar reluat și dezvoltat în romanele ulterioare, deși adesea scriitorul a ținut să declare „pământul" drept unica

*psychanalytique*, Bruxelles, Editions de l'Institut de Sociologie, 1970, p. 33.

sursă a romanelor sale (VIII, 713). Spațiul pe care se produce aflarea individualității este delimitat de „iubire" și de „pământ" - teritorii aparent antinomice, în fapt - complementare, în vederea realizării unui cadru propice definirii coordonatelor în care se înscrie lupta pentru împlinirea eului.

„Pământul" semnifică aspirația către unitatea primordială, pe care nașterea copilului lui Ion o rezumă pătrunzător. Tot atât de elocventă este și legătura cu moartea. Ceea ce scoate pământul din sfera relațiilor contingente și îl așează în aceea a simbolicului caracteristic Schemei rebreniene, în care unul din elementele definitorii ale idealului individualității este tensiunea către neființă. Așa cum Toma și Cristiana nu se pot uni deplin, tot așa amărăștenii nu vor dobândi niciodată drepturi asupra pământului. Interesant de notat că dimensiunea tanatică este completată în ambele cazuri de apetitul aprig de posesiune. Ca în toate celelalte situații, Dorința și Moartea merg alături, spre a sublinia greutatea realizării unui ideal egocentrist în limitele unei cronologii foarte stricte. Grigore Iuga, nestăpânit de patima „pământului", cuminte și rațional, precum Titu Herdelea din *Gorila*, supraviețuiește, în timp ce locuitorii Amarei și Miron Iuga vor muri. Intangibilă, Terra face parte din cele două obiecte între care oscilează alegerea Personajului, înscriindu-se astfel între determinantele alternativelor de aflare a identității.

Tot atât de puțin prezent în ordinea verosimilității ca și „Ea", „pământul " nu este totuși o fantasmă, o halucinație, ci o existență, vie atâta timp cât este raportat la Personaj și considerat din perspectiva dorințelor lui. Cei doi factori se revelează prin capacitatea lor de a determina prin absență, constituindu-se ca o *lipsă* a Personajului. De aceea, personalitatea lor este palidă, fără contur, ca o creație de al



doilea rang, ca o proiecție a dorinței irezistibile. Ca atare, nu acționează niciodată în contratimp cu protagonistul, ci îl urmează, ascultătoare și dominatoare totodată.

De aceea, dacă în planul istoric al modelului, Personajul se supune unei mezalianțe, în planul povestirii are loc o unificare accentuată a celor doi termeni ai ecuației. Ion și Florica sunt „țărani", Apostol și Ilona sunt „oameni", Mădălina devine „Madeleine". Ultima translație onomastică este extrem de elocventă pentru tendința nivelatoare, prin care factorii cuplului sunt aduși la un numitor comun în chiar sfera realismului. Artificiul este limpede și funcționează desăvârșit în toate împrejurările, pentru a crea un statut social oarecum asemănător atât pentru „El", cât și pentru „Ea". La prima vedere, Axius se îndrăgostește de o sclavă, dar textul ne trimite la instrucția aparte pe care Servilia o primise și care o ridică deasupra categoriei; Mahavira este un oarecare „sudra", dar nu trebuie omis că el depășește condiția socială neprielnică prin statutul de ucenic spiritual al unui învățat; între Adeodatus și Margareta s-ar fi produs o legătură extra-socială, așa zicând, dacă Margareta nu ar fi primit chipul și numele „Mariei"; între amărășteni și pământ distanța ar fi fost uriașă dacă nu ar fi vorba de existențe egale în parametrii unui mit.

În conflictul pe care îl are cu el însuși și cu ceilalți, Personajul se apropie de „Ea" cu teamă și îngrijorare. Ceea ce ar putea să fie și un semn al apropierii de „Mama Teribilă". Ipoteza ni se pare însă gratuită, pentru motivul că textul rebrenian nu oferă indicii în această direcție. Inconsistența elementului feminin este o realitate impusă de text și particularizată în mod programatic. Fapt care obligă la un sever control asupra sensului aspirației către identitate, sens unic - de la Personaj către „Ea", deși un

anume element poate să ne îndrepte și către o altă interpretare. Este vorba de modalitatea prin care se realizează apropierea cuplului, cel puțin la suprafață: *privirea*. Substratul ei metonimic, oricum am lua-o în considerare, este în afară de îndoială: ea reprezintă prin excelență „partea" care este dată drept „tot". Datorită ei, atât Personajul, cât și „iubita" se văd și se lasă văzuți de celălalt, unindu-se. Încât viziunea pe care o îngăduie este în sens dublu și se înscrie în lumea prezumtivului nu numai prin particularitățile metonimice, dar și prin statutul ambiguu în planul cunoașterii și prin absența cuvântului. Căci „privirea" rebreniană exprimă o puternică negare a cuvântului, fiind totodată și o afirmare a tendințelor spre unitate. Perspectiva pe care ea o propune este fragmentară, unilaterală. Personajul nu poate desluși decât câteva linii. Lumea cotidianului este divizată: protagonistul și realitatea istorică. Două elemente puternic antagonice, exclusiviste în cadrul modelului creat de Rebreanu. Rolul „privirii" în dobândirea identității este, cu toate acestea, deosebit de important, datorită în primul rând acțiunii sale formatoare.

„Privirea" ca expresie a necesității de a cunoaște (A. Sasu, *op. cit.*, p. 98) este un substitut al discursului, fără a fi deci un discurs propriu zis. Ea transmite ceva din caracterul obsesiv, necesar, al comunicării. Încât în cuprinsul Schemei nu putem distinge, precum o face cu finețe Didier Anzieu în legătură cu unii scriitori, între „discursul obsedat" și „discursul unui obsedat"[1], căci în cazul nostru acestea s-ar suprapune. La Rebreanu, „privirea", este și discurs, și obsesie. În consecință, realizarea unității prin privire are un caracter ambiguu. Personajul caută ceea ce este, în loc de ceea ce *nu* este. Problema sa esențială se pune în termenii unei negații contrare: a lucrurilor care aparțin categoriei

[1] Apud J. Leenhardt, *op. cit.*, p. 117-118.



vizibilului, dar nu sunt vizibile în acest moment și în acest loc (spre a folosi, în parte, terminologia școlii analitice anglo-saxone[1]). Fără a fi de acord cu celelalte concluzii, ne oprim asupra acestui aspect al relativității, mai bine zis - al limitelor cuprinderii. Contradicția „privirii" rămâne aceea, semnalată în principiu de Zaslawski, dintre vizibilitate și cognoscibilitate. Pe scurt, proprietate a spiritualității Personajului, dobândirea identității și prin privire rămâne o dominantă de considerat nu numai prin negație, dar și prin însăși această ignorare, deși Rebreanu insistă în chip deosebit asupra celei dintâi modalități de relație dintre „El" și „Ea". Imaginea este uimitor de consecventă, monotonă chiar, și apare pregnant o dată cu *Pădurea spânzuraților*, impunându-se cu *Adam și Eva*. Este mult prea răspândită legenda pe care a pus-o în circulație Rebreanu însuși, dar mai puțin cunoscută îndoiala pe care tot el o aruncă asupra prea răspânditei - și aducătoarei de plictis epistolar - versiuni despre necunoscuta de la Iași: în 1938 aproape că se dezice de cele susținute anterior (VI, 370).

Cu toate acestea, „privirea" este una din constantele scrisului romanesc, nuvelistic ori dramaturgic, evidentă încă din tinerețe, între altele - și în maximele culese pe această temă (XI, 783). Asupra evoluției din nuvele nu ne oprim, considerând că esențialul este cunoscut (Aurel Sasu, *op. cit.*, p. 98 urm.). Se relevă însă că „privirea" nu include și aspectele mai adânci ale procesului de aflare a identității sau le include în mică măsură. Ea are o limită - a vizibilului - specifică întregii problematici ridicate de modelul rebrenian.

Datorită „privirii", Personajul efectuează înainte de toate o unitate fizică a propriei imagini, recunoscute în

[1] Denis Zaslawski, *Analyse de l'être*, Paris, Les Editions de minuit, 1982, 117 urm.

corpul iubitei (VI, 42, 77). La acestea contribuie în mare măsură o constantă coloristică - albastrul ochilor (uneori verziul). De cele mai multe ori ochii „Ei" sunt variante ale culorii nocturne fundamentale, ce pare să aibă asupra Personajului un neaşteptat rol frenatoriu, favorizându-i izolarea. Privirea devine, în acest chip, o expresie a inhibiţiei, a neputinţei sau, mai precis, a interzicerii de a atinge obiectul ales drept fetiş. Ea ascunde atât frica de el, cât şi tendinţa de posesiune. Atitudine ambivalentă, caracteristică marilor raporturi analitice, în special, după numeroşi autori, instanţei autoritare a supra-eului. De aceea, nu este de prisos să amintim alt aspect relevat mai puţin până acum la Rebreanu - frica de eşec, pe care o trădează tendinţa de contopire, încercarea de dominare a insuccesului potenţial prin supralicitarea posibilităţilor de realizare a succesului. Este ceea ce se întâmplă cu Bologa şi cu „privirea" reprezentată prin reflectorul distrus atât din teamă, cât şi din iubire. Concentrat în această posibilitate, personajul îşi nimiceşte rangul terestru, accesibil tuturor, devine unilateral. Pentru el nu mai există nimic decât trăirea prin schimbul de replici vizuale, care este o transcendere spre sine prin renunţarea la zgura disperărilor cotidiene, pentru a se ridica la puritatea diamantină a sinelui propriu. A unei personalităţi regăsite după o bruscă şi totală ieşire din orbirea de până atunci. „Privirea" va fi aceea a unui iluminat din interiorul lui însuşi, aşa cum se întâmplă cu Bologa, Cervenko, Svoboda, cu Novac, Pahonţu ori Salomia.

De altfel, *Pădurea spânzuraţilor,* lărgeşte şi completează aria „privirii", căreia îi alătură conotaţia luminii, cu determinantele necesare („se aprinde", „se înflăcărează" etc.), introducând ca element simbolic reflectorul. Ea devine astfel un emiţător ezoteric, despre care se poate spune că dislocă soliditatea - aparentă - de până atunci a Personajului, spre a pune faţă în faţă esenţialul şi efemerul. Când victoria celui dintâi este imposibilă, se produce protestul, „privirea" se modifică, devine ţipăt, precum la Puiu Faranga.



Se întâmplă însă ca Personajul să apeleze uneori şi la cuvânt; aşa Pahonţu faţă cu Cristiana (X, 210-211). Este singura declaraţie „de dragoste" din toate romanele lui Rebreanu, căci scena dintre Novac şi Ileana (VI, 302) nu intră în această categorie. Numind-o „iubirea mea divină", Toma expune un punct de vedere străin registrului afectiv. Iar aspiraţia spre identitate se iveşte numai la această scară, teoretizările ad-hoc fiindu-i nocive. Cu alte cuvinte, povestirea este, la Rebreanu, foarte strâns legată de istorie. Tocmai de aceea declaraţia pe care o face Pahonţu este semnificativă într-un grad ridicat, deoarece evidenţiază o dată mai mult inabilitatea Personajului în a se folosi de cuvânt când intră în joc aspiraţia sa profundă şi tăinuită către el însuşi. Cuvântul însumând, cum se ştie, istoricitate, amânarea lui traduce refuzul acesteia şi tendinţa de a accepta dispariţia. A evita cuvântul este, pentru Personajul lui Rebreanu, tot una cu încercarea de întârziere a destinului. Ceea ce ar însemna că în cuprinsul Schemei, „destin" şi „cuvânt" coincid. Predestinarea, hărăzirea reciprocă, este adesea invocată în mod declarat. În ascuns el caută să devieze realizarea şi să dilate clipa, numai pentru ca împlinirea - jinduită totuşi - să nu devie realitate. O şiretenie străvezie, greoaie adesea, fără subtilităţile perfide ale pasiunii pentru cuvinte a lui Gheorghidiu şi fără circumspecţia lui Breb.

Pahonţu nu află altă cale de introducere a declaraţiei de iubire decât forma parodică (X, 258); acesteia îi urmează o înşiruire banală de vocabule, care captivează doar prin

raportare la registrul anterior şi dobândeşte aparenţa de profunzime prin contrast. Personajul nu se poate concepe pe sine, aşa cum se doreşte, în lumea cuvântului - străină, fără rezonanţe deosebite şi în care nu se integrează. Evitarea cuvântului rămâne unica sa modalitate de comunicare autentică, în ceea ce-l priveşte. El este lipsit de o înlănţuire verbală specifică, aceasta se lasă ghicită numai prin ricoşeu, depinde de autoritatea celorlalţi; astfel spus - a limbajului. Atitudinea faţă de instituţionalizare se vădeşte drept unul din raporturile definitorii ale Personajului.

De altfel, Rebreanu îi conferă Personajului un statut social foarte solid. Modelul său romanesc urmăreşte îndeaproape situaţia între ceilalţi, raporturile de intersubiectivitate. Ion, Bologa, Pahonţu, se disting prin agresivitate (în sens cuprinzător); ei nici nu se simt inferiori semenilor, nici nu-i domină, nici nu le sunt intimi cu adevărat, ci sunt profund nemulţumiţi. Protagonistul are trăsături comune cu ale altora, se înscrie unei mentalităţi colective, unei conştiinţe de grup, dar caută să se desprindă îndărătnic de toate. Din acest motiv, chiar un act atât de particular cum este căutarea eului nu se poate întâmpla decât tot între ceilalţi, deschis, fără ascunzişuri şi deturnări frauduloase. Personajul nu recurge la echivoc, este sincer în ceea ce priveşte întorsătura vieţii. Doar Liana Rosmarin încearcă să afle o „fericire egoistă" şi „ascunsă", fără, evident, a reuşi - dovadă că doar printre ceilalţi (chiar dacă prin opoziţie) se află un punct de sprijin al pârghiei. Mai mult încă, abia ea dezvăluie adâncile rădăcini ale sincerităţii sociale a Personajului: anti-erotismul latent. Liana îşi ascunde - s-ar zice - erotomania, în vreme ce destinul Personajului adevărat este de a-şi afirma franc aspiraţia. Una din condiţiile descoperirii individualităţii este mărturisirea publică, recunoaşterea în agora a abaterii de la



normele convieţuirii în mulţime. Numai înconjurat de semenii săi Personajul se poate regăsi. Cum am văzut, nu aceasta este situaţia Lianei Rosmarin. Pentru a confirma însă regula, în clipa în care lângă ea se află un martor (Oloman, ca ziarist, este cu totul reprezentativ), ea priveşte la Dandu „ca într-o oglindă în care îşi vedea mai clar sufletul" (IX, 163). Aspiraţia către sine nu poate avea loc în afara unei realităţi sociale şi, din acest punct de vedere, Personajul nu are cum fi considerat un izolat. Mai mult încă, în mod constant năzuinţa spre sine se produce odată cu evoluţia în grup, convertirea este însoţită de limpezirea conştiinţei sociale; paralelismul începe de la Titu Herdelea (IV, 321-322).

Se impune apoi o altă observaţie: toate „întâlnirile" Personajului au loc în cadrul unor ceremonii. Procedeul este manierist în *Adam şi Eva*, dar el apare încă în *Ion* (Ion cu Florica la horă), urmând apoi, pe larg, în *Ciuleandra* şi *Gorila* (Toma cu Cristiana la o logodnă) ş.a.m.d. Eliminând alte roluri pe care festivitatea le are în povestire, este de insistat asupra faptului că ea realizează un spaţiu sacru pentru cea dintâi afirmare a individualităţii. Dar o sacralitate vidă, din care s-au preluat numai elementele superficiale. Pentru că toate care ţin de „culoarea locală" ş.c.l. se arată inconsistente pe lângă funcţia reală a acestui spaţiu. De obicei, intervin prilejuri de descărcare, de euforie colectivă. Singur Personajul este oprimat, în dominanta eliberatoare a scenelor, de o dramatică interiorizare, ignorată deplin de ambianţă. Planurile entuziasm colectiv/ însingurare individuală se opun cu regularitate în tot modelul.

Într-un fel, protagonistul caută să cucerească o lume asocială, anistorică, un versant antinomic al lumii contingentului. Dorinţa de evadare şi constrângerile

alternează dureros şi, între altele, interludiile din *Adam şi Eva* au şi rolul de a menţine constanţa raporturilor. Discontinuitatea sugerează eforturile de acaparare a eului de către Noi. Doar în interludii primează motivul planării, al zborului nestânjenit, al eliberării de stringenţa unui act. De îndată ce se intră în cotidian, predomină motivul constrângerii, al oprimării.

Pe de altă parte, întoarcerea către sine îi apare Personajului obligatorie în punctele sociale cheie ale acţiunilor sale colective. De pildă, lui Bologa în *Pădurea spânzuraţilor*, lui Novac în *Adam şi Eva*, lui Pahonţu în *Gorila*. Atunci fenomenul se produce brusc şi printr-o despărţire rapidă de calea anterioară. Motivaţia poate fi găsită, între altele, în profesiunea Personajului, care este, cum am amintit, fie filozof, fie scriitor, fie, în genere, un intelectual. Se facilitează astfel introducerea într-o problematică specifică. Mai mult încă, se subţiază, prin acest mijloc, raporturile lui cu societatea şi se întăreşte conflictul latent. De pe urma pasiunii pentru filozofie, Bologa şi Novac rămân cu un îndărătnic scepticism asupra posibilităţilor de cunoaştere pe care le are omul. Axius refuză funcţii publice, argumentând că nu-i poate conduce pe alţii de vreme ce nu se poate conduce pe el însuşi (VI, 162).

Astfel aleasă, profesiunea introduce conştiinţa unui trecut specific, fapt subliniat, spre exemplu, în *Adam şi Eva* prin conjunctura în care are loc şocul fulgerător al „întâlnirii": Axius o vede pe Servilia în timp ce citeşte din *Hermes Trismegistos*, iar Adeodatus pe Margareta în timp ce se plimbă prin locurile descrise în legenda despre Siegfried. Ceea ce defineşte o posibilă recunoaştere a unei istorii resimţite ca proprii. Prezentul şi trecutul se unifică, în viziunea Pesonajului rebrenian, care se consideră un



univers îngrădit, lipsit de tangenţe cu semenii; „fiecare om e o lume închisă, completă, fără nici o legătură adevărată, intimă cu ceilalţi oameni şi restul lumii"- se scria într-una din variantele *Ciulendrei* (VII, 407). Concluzie la care ajunge şi Liana Rosmarin (IX, 231-232), întâlnindu-se aici cu Bologa, al cărui dispreţ pentru civilizaţie este fătiş şi argumentat cu patimă, într-un elogiu al „omului primitiv", „bun", „drept" şi „credincios" (V, 240), dar mai ales apt să trăiască în şi pentru sine, ferit de clişee impuse dinafară. Pentru Schema rebreniană, omul modern este handicapat socialmente; reprezentativ este, sub acest raport, Personajul întruchipat de romanul *Gorila*. În ipostaza de aici se numeşte „Toma Popescu - Pahonţu", triplă subliniere a insignifianţei sociale. „Popescu", nume de circulaţie absolut curentă, aduce conotaţia unei prime devalorizări, accentuată de o a doua, a cognomenului, „Pahonţu" însemnând, după spusele lui Rebreanu, cel ce încearcă meserii felurite (X, 30). În planul comunităţii, Popescu-Pahonţu ar stigmatiza, prin urmare, un inadaptabil neînsemnat. Sfera se restrânge în continuare, căci „Toma" exprimă neîncredere funciară. Refractar grupului, neglijabil şi mefient - acestea ar fi, în genere, trăsăturile prin care este definit Personajul în planul relaţiilor lui sociale. Motiv pentru el de a dovedi sieşi şi celorlalţi contrariul, prin câştigarea personalităţii adevărate. Iar revelaţia o are din clipa întâlnirii cu „Ea", când se produce pentru întâia oară în forme manifeste însingurarea antisocială, ca un mijloc de apărare împotriva tendinţelor oprimatoare ale unei autorităţi inchizitoriale. Pe de altă parte, motivul „parvenitismului", atât de frecvent în romanele rebreniene, divulgă existenţa unei aspiraţii către altceva, către o stare diferită de aceea de până atunci. Mai nimerit ar fi să se vorbească deci nu atât de arivismul Personajului, cât despre

o dispersare în colectivitate, ca o emblemă a înstrăinării sinelui, şi mai puţin în sensul prolificităţii sociale. El se lasă absorbit în intense preocupări sociale: luptă pentru pământ, pentru etnie, pentru o grupare politică, fiind un dependent de o multitudine de „celălalt": o existenţă ce creează un anturaj de similitudini frapante, generatoare a unei imagini-prototip negative a ceea ce el însuşi este ori tinde să devină. Grigore poate deveni Miron Iuga; Apostol este pe cale de a ajunge un alt Varga; Pahonţu - un alt Titu Herdelea. Asemenea negative au rolul de revelator al eului adevărat, iar rostul anti-Personajului este de căutat, între altele, la acest nivel, ca o existenţă supusă grupului, obedientă şi cu o personalitate de conjunctură. Standardizate în sensul verosimilităţii sunt tocmai anti-Personajele, în timp ce protagonistul avansează o disoluţie a tipicului, datorată nu imposibilităţii de transcriere a unor reacţii comune în împrejurări comune, dar tendinţelor centrifuge. Prin existenţa sa în text, anti-Personajul întreţine în subteran soluţia finală a unui eu propriu. Bologa se contemplă în Varga ori Klapka, Pahonţu în Titu Herdelea şi, uneori, în Constantin Roţaru. Paralelismele întreţin obişnuinţa imaginii speculare, decisive în formarea Personajului şi în impunerea drumului său particular.

Existenţa celor două tipuri fundamentale are drept ţel sublinierea unei antiteze cu un larg spectru de acţiune în model. „Cultura" şi „Natura" sunt cele două lumi între care Personajul pendulează, respingând-o pe prima şi înscriindu-se în atracţia celeilalte. Oare se dezumanizează el prin acest refuz sau, dimpotrivă, apropiindu-se de el însuşi, devine mai uman? Un răspuns categoric este dificil, iar lucrarea de faţă nu şi l-a propus. Totuşi, a limpezi întrebarea de mai sus ar însemna o transcriere în alt fel a ei:



rămânând în (sau tinzând către) Natură, se supune ori nu protagonistul unei utilităţi sociale? La care nu se poate replica decât într-un singur chip: prin întregul lui mod de a acţiona, Personajul rebrenian este un distrugător al ordinii gregare, deşi la modul ideal, fără consecinţe imediate, pentru că ordinea în care el intră este absolută, deosebindu-se de aceea, relativă, din care a plecat. Dobândindu-şi individualitatea, el trece din certitudinea obştească într-un infinit individualist.

Nicăieri nu se vede mai clar acest lucru decât în dialogul cu „Ea": cheia descifrării lui o deţin doar cei doi, nimeni altul nu o cunoaşte, întrucât accesul este interzis. Mesajele pe care ei şi le trimit sunt echivalente, înţelese cu mijloace identice, pre-existente şi acceptate fără a le căuta rostul. Omogenitatea dialogului nu poate fi însă un fapt de cultură. Relaţia astfel creată îl transformă pe „Eu" în Celălalt, acesta trecând pe primul plan şi constituind în acelaşi timp punctul final. Dintr-o funcţie oarecare, devine însuşi modul de existenţă al Personajului.

În consecinţă, dialogul cuplului rebrenian este direct, nu mediat, cum se întâmplă în cazul lui Camil Petrescu. Insignifiant în planul istoriei, devine relevant în planul povestirii. Contrast mult prea evident pentru a nu fi trecut în categoria faptelor demne de a fi reţinute. Mergând apoi în adâncime, se constată că, de fapt, acest modest dialog, ucigător prin banalitate şi platitudine, amorsează povestirea. Motivul: efortul povestitorului de a reconstrui ceea ce schimbul verbal a distrus, de a suplini, prin povestire ceea ce dialogul demolează în istorie.

Relevantă este iarăşi în acest caz opoziţia dintre Rebreanu şi Camil Petrescu. La cel dintâi predomină conversaţia cu mare forţă distructivă şi povestirea ca redresare. La autorul *Ultimei nopţi de dragoste...*, dialogul

este mediat şi cu energie constructivă, iar istoria are rolul de a-i diminua amploarea. În esenţă, o mare antinomie între *vorbit* şi *scris*, ca două modalităţi de concepere a imaginii simbolice.

Mai mult încă, dialogul reprezintă pentru Personajul rebrenian şi o tentativă de autodistrugere, prin încercarea de contopire cu sine. Căutarea identităţii este permanent însoţită de o armă la îndemână, pentru cazul în care s-ar produce un eşec, şi această armă este însuşi dialogul, ca posibilitate de „ucidere" a „Ei". Ca totdeauna, protagonistul rebrenian este, şi în acest caz, fără scrupule, chiar faţă de el însuşi.

Rezolvarea finală (moartea) aruncă totuşi o umbră de şovăială asupra caracterului real al identităţii: a avut ea sau nu loc cu adevărat? Aici intervine însă o disociere. Dialogul dintre „El" şi „Ea" este atât verbal, cât şi situaţional. Iar moartea Personajului are loc numai în cuprinsul celui de al doilea, când ultima decizie nu lui îi aparţine. Moartea sa nu se întâmplă *niciodată* în prezenţa „iubitei", replica verbală este exclusă. Chiar în cazul lui *Adam şi Eva*, excepţia confirmă regula, căci ne aflăm în plină situaţie, nu în cuvânt. Ar trebui citate, spre exemplificare, toate paginile (VI, 303-308) în care se petrece sfârşitul lui Novac. Este la îndemână de constat că „El" şi „Ea" nu se întâlnesc niciodată în cuvânt, ci numai în limbaj; dialogul se reduce la monolog, fiecare având partitura lui.

În *Pădurea spânzuraţilor* şi în *Adam şi Eva*, finalurile aparţin monologului, ca o evocare a Personajului pe care o celebrează „Ea". Fapt ce pune la îndoială reuşita actului de dobândire a identităţii. Fie că eul se deplânge pe sine, asistând la propria-i moarte şi astfel refuzând-o, fie că, în alt plan de referinţă, eul nu şi-a atins scopul şi astfel rămâne suspendat într-o continuă căutare.



Prezenţa dialogului avansează şi ipoteza neîncrederii Personajului în capacitatea sa de dominare a eului. Căci, în vreme ce Gheorghidiu, de exemplu, preferă, uneori, să scrie ori să primească misive, probând astfel o profundă indiferenţă faţă de propria-i individualitate, Personajul lui Rebreanu nu se concepe decât dialogând, nu din alt motiv, decât din acela al certitudinii interlocutorului şi, cu acest prilej, căutând o altă certitudine: a creerii unui context favorabil situaţional. Continuă fuga după fermitate, ca şi cum tocmai aceasta i-ar lipsi, cu toate că (sau tocmai pentru că) în aparenţă Personajul rebrenian este categoric.

Pe de altă parte, predilecţia pentru dialog oferă şi o altă convingere, aceea a prezentului, a stăpânirii timpului. A scrie, precum Gheorghidiu sau Ladima, înseamnă a scăpa durata de sub control. Dar numai în ceea ce priveşte personalitatea proprie. De aceea, Personajul lui Rebreanu nu-i va adresa „Ei", cu extrem de puţine excepţii, nici o misivă, preferând să o întâlnească nemijlocit.

Cuvântul scris nu-i este totuşi străin, dimpotrivă, Bologa şi Novac, Pahonţu îl cunosc şi îl folosesc, dar în alte împrejurări şi cu alte destinaţii: ca o eliberare de servituţile civilizaţiei, când nu-i mai interesează interlocutorul, mai precis, când interlocutorul nu mai este el însuşi. În cazul lui, comunicarea se subsumează Dorinţei.

Pe toată întinderea dialogului, Personajul nu se realizează, cum zice Lacan, decât „în continuitatea subiectivă a discursului" când „locutorul se constituie ca intersubiectivitate"[1]. În acest caz, „întâlnirea" are menirea de a istoriciza actualitatea, de a reface trecutul de aspiraţii, fie în acea de „miime de secundă" a lui Toma Novac, fie într-o privire, fie în câteva cuvinte, şi restituie, sau încearcă să restituie, absenţa originară. Dialogul Personajului

[1] J. Lacan, *op. cit.*, p. 135, p. 181.

rebrenian este o confruntare violentă, cu cât mai violentă, cu cât mai liniştită şi mai uniformă (sau monotonă) este aparenţa, între prezenţă şi absenţă, în limitele unei metonimii devastatoare, ce aspiră spre un statut de perfecţiune. „Ce qui me constitue comme sujet, c'est ma question" - continuă J. Lacan. De aceea, aproape în mod curent, protagonistul repetă pentru sine numele „iubitei", ca şi cum ar crea-o şi ar defini-o chiar el. În acele clipe intense, „Ea" a devenit un răspuns al întrebărilor sale.

Cei doi s-au izolat astfel în ascunzişurile dialogului creat de ei şi tratat de scriitor cu seriozitate. Căci niciodată nu se întâmplă ca întâlnirea verbală dintre „El" şi „Ea" (cu excepţia amintită şi explicată din *Gorila)* să aibă accente parodice, precum în alte împrejurări la Rebreanu. În *Ion*, prin Titu Herdelea se pastişează tipul de versificaţie al amorezului sârguincios; prin Grofşoru (*Ion*) şi Baloleanu (*Răscoala*) - frazeologia politicianistă; prin Zaharia Herdelea (*Ion*), Policarp Faranga (*Ciuleandra*), Gross, Karg sau Varga (*Pădurea spânzuraţilor*) - logoreea conformistă. Cum se vede, o listă de actori de planul al treilea, fără legătură directă cu figura centrală. Ele aparţin fundalului şi, nu de puţine ori, lestului social. Parodia pe care o mânuieşte Rebreanu pleacă totdeauna de la circumstanţe sociale, nu individuale. Intenţia este şi mai evidentă, întrucât se foloseşte vorbirea indirectă sau directă liberă, ale căror caracteristici îngăduie selectarea elementelor convenabile. Personajul este cruţat, dialogul său având gravitate impecabilă.

Sunt trăsături pe care, asemenea altora, modelul rebrenian nu le expune ostentativ. Tensiunea către sine nu este niciodată exprimată ca atare, suprafaţa rămânând cea de „dragoste". Erotice fără discuţie în plan cultural, raporturile dintre „El" şi „Ea" trebuie totuşi privite prin



prisma supradeterminării, care, dacă nu le poate modifica întrutotul, schimbă cel puţin unghiul de privire, permiţând o altă interpretare şi, în consecinţă, includerea romanelor în alte categorii. Chiar dacă unirea deplină a celor doi nu se produce niciodată, prin repetiţie ea devine realitate, consumându-se asemenea oricărui alt act. Aflarea sinelui trece astfel într-un plan simbolic, propice funcţiilor ambivalente, atât de obişnuite în romanul modern. Mitul ajunge la expresia lui deplină în *Adam şi Eva*, unde repetiţia constituie factorul structurant. Nuvelistica îl include într-o măsură neînsemnată şi accidental, el fiind aici declarativ şi epic, aşa cum nu se va întâmpla mai târziu, în romane. Dăscăliţa Aglaia, de pildă, (în *Dintele*) jinduieşte o întoarcere a clipelor de reverie adolescentină (II, 63). Dar ruptura este afirmată, simbolurile sunt străvezii, demonstraţia - clară şi precisă. Se insistă câteodată asupra singurătăţii intime a personajelor, aruncate într-un câmp de neînţelegere. Alteori li se relevă candoarea, care îi handicapează brutal, precum pe Filibaş (*Ocrotitorul*). În altă parte, iubirea este reţinută tocmai pentru gratuitatea ei (II, 111), ceea ce vrea să însemne un popas semnificativ pentru alegerea de mai târziu.

În ansamblu, nuvelistica se constituie ca un exerciţiu pregătitor al mitologiei Personajului, trăsături ale ei putând fi depistate şi în modelul romanesc, mai ales în unilateralitatea psihologică dominantă. Căci Schema nu insistă aproape deloc asupra desfăşurării, ci dezvoltă un singur moment, considerat ilustrativ. Evoluţia îi este străină, îmbinările statice îi convin cel mai bine, aşa cum nuvela nu asupra progresiei se opreşte, ci asupra eşantionului reprezentativ. Spre deosebire însă de nuvelă, romanul i-a prilejuit lui Rebreanu afirmarea uneia din trăsăturile definitorii ale modului său particular de a aborda

aspectul mitologic. Anume - prin desfăşurarea latenţelor incertitudinii. Spaţiul redus al unei nuvele nu-i permitea o extindere corespunzătoare. Izbucnirea aparent spontană şi paroxistică avea nevoie de o pregătire adecvată, cu motivaţii subtile, pe care doar economia romanului le putea tolera. Căutarea individualităţii intră deplin în rândul unor astfel de stări problematice, în care istoria şi povestirea ajung la disjuncţii evidente. Tot spaţii largi reclamau mişcările în anotimpuri nedefinite, de obicei sumbre, dezvăluind însă o altă formă de manifestare a reţelei nebuloase care înconjoară propensiunea către sine, necunoscută poate sau ignorată de Personaj. Dar, mai curând, nenumită de el, dintr-un respect tabuistic. În clipa apropierii de el însuşi, Personajul dispare fără excepţie: spulberarea lui este o lege a actualizării tabuului, care presupune în permanenţă reluarea aceleiaşi situaţii, cu obstinaţie dramatică, cu igonorarea totală a concluziilor care i-ar fi fost utile din experienţa anterioară: Pahonţu îl repetă pe Novac, acesta pe Bologa, iar acesta, la rându-i, deşi numai în parte, pe Ion. Astfel, Personajul dovedeşte că se simte ataşat exclusiv de prezent sau, mai bine zis, că prezentul este singura lui motivare, în confuzia produsă cu trecutul. Schema însăşi este tributară acestor vii compulsii de repetiţie, care o întăresc. Şi dacă spaţiile pe care ea se mişcă sunt extrem de întinse (roman „istoric", „de dragoste", „social", „poliţist"), în schimb, timpul este unul singur - al Personajului. Fiecare roman are două secţiuni, corespunzând celor două mari părţi din *Ion*. Chiar dacă prima nu este tocmai „glasul pământului", a doua este în mod cert „glasul iubirii". Cu alte cuvinte, cea dintâi parte a unui roman, de obicei scurtă, este o pregătire a celei de a doua, în sensul că o anticipă, uneori chiar o motivează (cum e în *Pădurea spânzuraţilor*).



Este o particularitate neîndoielnică a Personajului circumscrierea într-o reţea de determinante labile - deşi cu aparenţe ferme, în perimetrul căreia tema atât de comună „de dragoste" se metamorfozează într-una a autocunoaşterii, pierzând în final legătura cu punctul de plecare.

Una din aceste coordonate este introducerea în paralel cu drama erotică a unei povestiri miniaturizate, întemeiate pe comparaţie. Asemenea oricărui realist, Rebreanu îşi alege termenii comparantului din domenii extrem de variate, care nu probează nici o legătură determinantă cu substratul narativ. Dacă la Flaubert s-a observat[1] tendinţa de reducere a tensiunii şi de stabilire a unui raport de mai mare contiguitate între comparant şi diegeză, la Rebreanu se întâmplă un fenomen de neutralizare reciprocă, a cărui valoare este de căutat nu atât în direcţionarea „extra-diegetică" (după terminologia lui G. Genette), ci în legătură cu reţeaua amintită de precizări, care învăluie figura centrală.

Faptul se remarcă şi mai lesne dacă ne aplecăm atenţia asupra unei preferinţe vizibile la Rebreanu, anume comparaţia amplificată. Spre surprinderea multora din cei care-l considerau pe Proust un anti-realist, Genette a reliefat, argumentând cu ajutorul toposului „clopotniţei-cameleon"[2], ireductibilul realism al descrierii proustiene. Să ne întoarcem şi să privim din acest unghi ceea ce se întâmplă în romanele lui Rebreanu. Navamalika, spre exemplu, are „ochii mai verzi ca pajiştea ce împrejmuia locul" (VI, 42); unul din satele întrezărite de Titu Herdelea în drumul său prin câmpia teleormăneană,

[1] Jaques Neef, *Le figuration réaliste*, în „Poétique", 1973, nr. 16, p. 470 urm.

[2] G. Genette, *op. cit.*, p. 43.

„se zugrăvea ca un muşuroi uriaş crescut cu bălării" (VIII, 60); „Raul Brumaru era un capriciu şi o codiţă, necesar unei femei elegante ca un căţel sau un talisman" (VIII, 165). Oricât am încerca să lărgim inventarul unor asemenea comparaţii, el rămâne deficitar în toate romanele, majoritatea comparaţiilor nefiind motivate de contextul imediat. Mai mult încă, chiar în asemenea cazuri, modalizatorul nu este introdus pentru a sublinia apropierea dintre cei doi poli, dar pentru a marca deosebirea. În exemplul: „Şi nu vorbele, ci glasul ei aspru şi totuşi dulce şi mângâietor ca o panglică de mătase, cu nişte mlădieri de copil răsfăţat" (V, 130), comparatul („glas") şi comparantul („panglică de mătase") nu sunt înrudite între ele; modalizatorul („dulce", „mângâietor") are funcţie de centrifugare, deoarece, în mod practic, este irelevant ca motivare.

Citim însă în cel dintâi roman al lui Rebreanu: Ion „stătea cu faţa spre satul care, sub o ceaţă străvezie, tremura uşor, se întindea, se strângea, ca şi când s-ar feri de îmbrăţişarea răcoroasă a dimineţii" (IV, 59). Exemplul este dintre acelea aflate la jumătate de cale; pentru că „satul care etc." poate avea un corespondent într-o femeie care etc., doar dacă ne întoarcem câteva rânduri mai sus, unde citim : Ion „simţea o plăcere atât de mare văzându-şi pământul, încât îi venea să cadă în genunchi şi să-l îmbrăţişeze" (IV, 58). Raportarea se face la un mediator care aparţine istoriei, interpretare îndreptăţită de succesiunea însăşi din roman.

Ambiguitatea comparantului, ţinând fie de istorie, fie de povestire, fie mai curând de amândouă, în acelaşi timp, pare caracteristică începuturilor romanului rebrenian şi, cu deosebire, tinereţii artistice a Personajului. Cu vremea, motivările comparantului nu-şi mai află locul în imediata



apropiere, ies din istorie şi se înscriu exclusiv pe coordonatele povestirii, într-o gratuitate absolut nerealistă.

Schimbarea radicală are loc însă într-un alt registru, anume pe terenul a ceea ce se numeşte propoziţia circumstanţială comparativă condiţională, introdusă prin *ca şi cum, ca şi când, parcă, de parcă*, definită ca atare în *Gramatica limbii române*, unde se precizează şi nuanţa de „presupunere" a unor astfel de propoziţii, care, folosind uneori şi modul condiţional, arată caracterul ireal al acţiunii.[1]

La Rebreanu, construcţiile de acest tip devin, în anume împrejurări de-a dreptul sufocante. În fapt, avem a face cu o comparaţie amplificată, destinată să producă rupturi treptate în istorie, mai bine zis - o continuitate de ruptură, care să nu-i pulverizeze siguranţa. Orice conexiune dintre ansamblu şi fragment tinde să fie diminuată. Evenimentul „de dragoste", foarte sigur în acest plan, de pildă dintre Ion şi Florica ori dintre Apostol şi Ilona, dobândeşte un halou de incertitudine, care îl scoate din timpul ansamblului. Perspectiva cunoaşte din acest moment o ramificare: una care ţine de istorie şi una care introduce tacit povestirea Personajului, punctul lui de vedere. Pentru el, tot ceea ce este de domeniul istoriei, se află sub semnul lui *parcă* sau *ca şi cum*, realizându-se o articulaţie viabilă şi caracteristică, la nivelul structurii intime, între simbol şi naraţiune. Pentru a preciza relaţiile, tot ceea ce se înscrie în istorie aparţine, concomitent, comparatului, tot ceea ce este supus Personajului, aparţine, concomitent, comparantului. Protagonistul trăieşte o dublă existenţă, adevărată fiind, în ordinea lui, cea din urmă. Dualitate subterană, subversivă, care îl sfâşie şi îl duce la pieire, nu însă înainte de a-i fi prilejuit asumarea lumii lui *parcă*, adică a prezumtivului.

[1] Ed. 2, vol. II, Bucureşti, Editura Academiei, 1966, p. 313.

O evoluție netă se observă de la *Ion* la *Gorila*, mai ales sub raportul concentrării. Concludent este însă paralelismul Bologa-Pahonțu. În *Pădurea spânzuraților*, comparativul condițional îl însoțește mai în permanență pe Apostol, indiferent dacă este vorba despre scenele dintre el și Ilona ori de altele, în care apare el singur. În *Gorila*, procedeul se întâlnește cu precădere în secvențele dintre Toma și Cristiana. Ceea ce înseamnă că povestirea, din împrăștiată cum era în *Pădurea spânzuraților*, se concentrează tot mai mult în nuclee cu valoare aproape independentă. La începuturi, Personajul este difuzat încă în istorie. În ultimele mari romane, condiționalul îl determină numai în momentele de comuniune cu „Ea". Specializarea astfel realizată accentuează caracterul ambiguu al raportului în care a intrat Personajul prin intermediul unui procedeu compozițional. Comparativul condițional se ivește numai în momentele decisive.

Pentru a întări afirmațiile noastre, să amintim că toate intrările în istorie ale Personajului rebrenian se produc sub semnul prezumtivului; așadar din primele pagini. Nu este lipsit de rost să invocăm faptul că oarecum la fel se petrec lucrurile și cu Nică a lui Ștefan a Petrei Ciubotariul („parcă-mi saltă și acum inima de bucurie" ; „de parcă era toată lumea a mea"), nu însă și cu Ștefan Gheorghidiu, lipsit complet de atributul ipoteticului, și nici cu Kesarion Breb, însoțit de „părea a" sau „părea că". În *Ultima noapte de dragoste*..., prezumtivul de care vorbim nu apare deloc; tocmai pentru că povestitorul și personajul coincid, s-ar fi cuvenit, dacă ar fi fost vorba de un dubiu precum acela al Personajului rebrenian, să apară nenumărate construcții de acest tip, perspectiva fiind exclusiv a protagonistului. Dubiile însă nu există.

În celălalt caz, al *Crengii de aur*, se constată aceeași



absență a prezumtivului de tip rebrenian, întâlnit însă sub o altă înfățișare: „li se părea că liniștea curge și din stele. Părea că timpul stă" ;„păru a trece o înfiorare prin grădină" ; „în urletele și hăulirile amestecate cu pulberi ale acestei mulțimi cu guri mari și negre, el păru a sta liniștit". Dar și asemenea construcții sunt rare la Sadoveanu, care preferă vădit a alta: „Kesarion coborî singur, împresurat de cercu-i de întuneric". Perspectiva este răsturnată, pentru că, în timp ce protagonistul rebrenian privește dinspre sine către celălalt, Kesarion Breb se află de multă vreme, poate dintotdeauna, în Celălalt, judecându-se pe sine însuși cu străşnicia și îngăduința unui Caesar.

Revenind la Rebreanu, cimitirul satului, componentă a peisajului în care intră imediat Bologa, arată „ca și cum de multă vreme nici un mort n-ar mai fi intrat acolo și nici n-ar mai vrea să intre nimeni" (V,7); asistând la execuția lui Svoboda, pe Apostol casca îl strânge „ca și când i-ar fi fost mult prea strâmtă" (V, 19); în clipa morții, privirea lui Svoboda „părea că vrea să vestească o izbândă mare" (V,20); plecând, de la execuția cehului, Apostol se uită mereu înapoi, „ca și când ar fi auzit un glas din spațiu" (V,57). Că procedeul nu este lipsit de tâlc o demonstrează frecvența lui: absolut toate primele intrări ale Personajului se petrec în acest chip și, în mod curent, cel dintâi actor din primele pagini care primește în preajma sa un „parcă" va deveni obligatoriu Personaj. O conexiune invizibilă se produce din acel moment, iar respectivul se îndreaptă decis spre rolul principal. Ori de câte ori întruchipările anterioare ale lui Toma Novac (Mahavira, Unamonu, Gungunum ș.a.) văd lumina zilei (la propriu), prezumtivul se ivește neîntârziat. Toma Pahonțu, în *Gorila*, apare astfel pentru întâia oară: „pe ușa mare intra, parc-ar fi fost împins din urmă și totuși țanțoș etc." (X,17).

Să fie introduşi aceşti numeroşi comparanţi numai pentru un surplus de precizie realistă? Adepţii realismului absolut al lui Rebreanu vor răspunde, desigur, afirmativ. În parte, dar numai în parte, răspunsul este justificat, deoarece uneori pot fi întâlnite şi exemple de tipul: „în urechi îi răsună cântecul ordonanţei atât de limpede, parcă ar fi cântat sub fereastră" (VI,25). Numai că ele sunt rare şi neconcludente pentru model. Dar ridică o chestiune principială, de maximă importanţă: a raporturilor care se creează între comparat şi comparant şi, în ultimă analiză, între istorie şi povestire.

Când vorbea de realismul proustian, Genette avea în vedere credibilitatea textului şi nu una exterioară lui. La Rebreanu, completiva condiţională este nemotivată de text, constituindu-se într-o unitate independentă. Din perspectivă sociologică, asemenea trimiteri la realităţi exterioare textului par să confirme în întregime realismul rebrenian, în sensul mimesis-ului: s-ar părea că astfel, adunând elemente „din viaţă" şi implicându-l direct pe cititor în lectură, romancierul ar dori să întărească verosimilitatea. Poate că aşa ar şi sta lucrurile, dacă în joc nu ar intra prezumtivul, a cărui incertitudine constituie marca distinctivă şi totodată posibilitatea de introducere a unei povestiri. „Totdeauna i-a plăcut să-şi examineze faptele; azi însă o făcea cu un fel de frenezie, parcă ar fi refuzat să bâjbâie în întuneric în momentele cele mai fericite etc." (IX, 112). Este un fragment din monologul Lianei Rosmarin, transpus de romancier şi modulat prin intervenţia sa proprie („parcă ar fi refuzat"), care fixează un microsegment de povestire, străin contextului sau, mai curând, care primeşte o altă direcţionare, convenabilă numai ca reflex al întregului roman. Or, o particularitate a lui Rebreanu este, în comparaţie cu Sadoveanu şi Camil



Petrescu, tocmai înscenarea acestei povestiri secundare, prin care povestirea-ramă este într-un fel dislocată de prezumtivul inserţiei comparative.

Aşadar, Personajul păşeşte în istoria romanului definitiv însoţit de comparaţia amplificată prezumtivă. Mai mult încă, el este călăuzit permanent de acest micro-univers de-a lungul întregii lui existenţe adevărate, care este aceea a autocunoaşterii, a reflectării în oglindă, deci în scenele care, la nivelul istoriei, pot fi numite „de dragoste" şi „de moarte". Un exemplu: „Gaston îi urmărea mişcările, îi întâlni ochii. Făcu doi paşi spre Yvonne, uluit. Privirile lor rămaseră o clipă încrucişate. Avu şi ea o tresărire ciudată, ca şi când ar fi zărit un apărător căutat" (VI, 258). Ar însemna să cităm, pentru a continua, pe pagini întregi, întâlnirile dintre Apostol şi Ilona, dintre Horia şi Rafaela, dintre Toma Pahonţu şi Cristiana Belcineanu. Tot astfel intră Personajul şi în moarte. Pahonţu „n-a făcut nici o încercare de apărare, parcă surpriza i-ar fi paralizat orice putere de voinţă" (X, 349). Că romancierul a apropiat în chip conştient tanatofilia de lumea ipoteticului spre a contura o individualitate o arată cu claritate următoarea situaţie din *Răscoala*. Pe primele o sută de pagini (VIII, 9-109) se întâlnesc 29 de exemple de circumstanţiale comparative condiţionale (altfel spus - de prezumtive), ceea ce reprezintă extrem de puţin, neconcludent pentru cursul fragmentului. Sau, dimpotrivă, concludent prin raportare la un alt fragment, cuprins între paginile 504-520: din 16 pagini am exceptat 31 de asemenea construcţii. Raportul este uimitor, frecvenţa fiind de peste şase ori mai mare în al doilea caz. Mărturisim că aceste 16 pagini din al doilea fragment nu au fost alese la întâmplare: ele se referă la uciderea răzvrătiţilor din Amara. Episodul are valoare probatorie, deoarece face parte din categoria scenelor „de

moarte". Alegerii făcute de noi i se poate ridica însă obiecția de principiu a eliminării cu totul a comparațiilor, foarte frecvente la Rebreanu. Dar registrul lor este extrem de variat, fără unitatea de traiectorie a amplificărilor prezumtive. Variația de registru a termenului comparant este, la comparații, indiferentă față de episoade. La amplificări, ea se primenește după meandrele povestirii și susține în mod nemijlocit partitura Personajului. De îndată ce istoria romanului intră în zona erosului și a lui tanatos, prezumtivul ia textul în stăpânire și dislocă istoria, sporind încordarea dintre ea și narațiune. Între cele două elemente se creează o tensiune de timp, deoarece prezumtivul incidenței este totdeauna la trecut, indiferent de regentă. Rebreanu relativizează în acest mod siguranța narațiunii. Condiționalul, cu evident rol de evaziune, transformă povestirea Personajului într-un corp narativ specific, deosebit de istoria vehiculată de ansamblul romanului și tinzând să pună sub semnul întrebării, în planul istoriei, caracterul real al întâlnirii dintre Personaj și „iubita" sa, pentru a înlesni proiecția într-un spațiu mai cuprinzător. Raportul istoric „de dragoste" este puternic afectat și degradat.

Masiva prezență a ipoteticului în jurul Personajului părea îndestulătoare pentru a crea un nimb particular, potrivit cu tensiunea timpului povestirii. Dar, ca și cum aceasta nu l-ar fi satisfăcut, Rebreanu apelează la un factor suplimentar - selectarea comparantului din sfere semantice nu numai îndepărtate de ale comparatului, dar și foarte vagi, tinzând spre subminarea verosimilității de tip realist. Din exemplificările anterioare se va fi desprins lesne aceasta. O posibilă explicare a unor asemenea construcții nu are șanse de acreditare decât dacă este așezată în spațiul deplasării, operație specifică metonimiei onirice.



Personajul rebrenian ființează, artisticește, într-o lume a metonimiilor, a propensiunii către realizarea dorinței. Legăturile dintre cotidian și metonimic sunt altele decât acelea dintre istorie și povestire, aproape opuse; desprinderea este adesea deplină. În cotidian, Personajul trăiește *aici* și *acum*, sigur de sine: Ion, Bologa, Pahonțu apreciază cum se cuvine scara socială, o acceptă, i se conformează fără scrupule. În metonimie, toate se răstoarnă: Ion, Bologa, Pahonțu nu mai trăiesc nici aici și nici acum, renunță la orice amintire a realității, se refuză ca ființe sociale. Cu alte cuvinte, își pierd sau își schimbă identitatea. La acest nivel, survine și articulația dintre metonimie și povestire, oricât de îndepărtate ar părea ele la prima vedere. Fără a fi o expresie a povestirii, metonimia accentuează relațiile de asemănare și îngăduie crearea unei rețele centrifuge, în care este inclusă și „iubita", ca posibilitate de identificare. Deplasarea metonimică a lui *parcă* îi dă prilej Personajului să intre în lumea individualității proprii, să se stabilească definitv în ea; aici se produce acel *sunt* al protagonistului, și nu în lumea cotidianului, recuzată pentru totdeauna.

Opus net tuturor acestora este Titu Herdelea, asupra căruia se revine în *Ion, Răscoala* și *Gorila*, urmărindu-i-se involuția. Herdelea arată în toate ca un anti-Personaj și, extrasă din cele trei romane, istoria lui este revelatoare: dintr-un avântat romanțios se pietrifică într-un gazetar cuminte și anodin. Romancierul insistă asupra aventurilor lui erotice, a căror banalitate este exasperantă. Titu trece din floare în floare și sfârșește într-o căsnicie searbădă, respectată cu sfințenie: un ciclu social desăvârșit, un docil pilduitor. Herdelea trăiește exclusiv în cotidian, tangențele lui cu metonimicul (existente cândva) sunt acum nule. Identitatea lui este una și aceeași, de la început și până la

sfârşit: nu există decât un singur Titu Herdelea, imposibil de interpretat altfel. El este reprezentantul „celorlalţi", de aceea şi biografia lui este trunchiată, utilizată exclusiv în subsidiar. Nici nu asistăm la moartea lui, pentru că nici nu poate fi vorba de ea: Titu Herdelea este atât de banal, încât, în funcţia lui de paradigmă a „celorlalţi", nu poate muri; e veşnic precum mediocritatea aurită. De aceea, între altele, el apare mereu în preajma celor ce se opun moralei autoritare, lângă Ion, Pahonţu, sau lângă ţăranii răsculaţi. Supuşenia totală restabileşte cumpăna verosimilităţii. Mai mult încă, în ordinea aceluiaşi echilibru, conformismul s-ar cădea să triumfe. Pentru că ceea ce i s-a întâmplat Personajului a fost, din punct de vedere social, un accident. *Gorila* nu se încheie cu moartea lui Pahonţu, aşa cum ar fi cerut tipicul. Ultimul capitol dezvoltă exclusiv cotidianul, cu uşoare accente de pastişă, specifice de altfel tuturor scenelor în care apare Titu Herdelea. Echilibrul este din nou distrus: „Seara târziu juraţii se retrăgeau să delibereze..." Aşa se încheie *Gorila*, pentru a ne invita să deliberăm nu atât dacă Ionescu este ori nu vinovat, cât mai mult dacă dreptate are lumea cotidianului (a lui Herdelea) sau lumea prezumtivului (a lui Pahonţu).

Să rememorăm sumar istoria din *Gorila* şi sincopele pe care i le crează Personajul. După relatarea logodnei din casa lui Rotaru, încheiată, pentru cititor, cu plecarea lui Pahonţu sub semnul gândurilor despre „destin" şi rolul acestuia în alegerea unui exemplar de elită (un „conducător"), naraţiunea se întoarce în timp, printr-un anacronism frecvent nu numai la Rebreanu, spre a reface linia vieţii de până atunci a lui Pahonţu. Reintrarea în cronologia romanului este brutală, fapt marcat şi de scriitor printr-o pauză grafică, urmată de întâlnirea cu Herdelea. Scena nu face parte din categoria acelora menite să



„introducă" un personaj: Herdelea intrase în roman câteva pagini mai înainte, este drept sumar, dar, pentru început, suficient. De această dată, în faţa Cercului Militar se întretaie două modalităţi de abordare a existenţei: Personajul şi anti-Personajul. Reintrarea în timpul romanesc se petrece în continuare nu datorită lui Pahonţu, ci lui Herdelea; drumul spre casă al lui Toma nu este relatat, ci înlocuit prin conotaţiile propuse de intruziunea anterioară a cotidianului: „Prin Titu Herdelea a cunoscut Virginia,... etc." (X, 37). Efectul anacroniei Personajului este anihilat prin liniaritatea cotidiană a lui Herdelea. Urmează întâmplările cunoscute, pentru ca, spre mijlocul romanului, să întâlnim o secvenţă identică (X,126-129). De această dată, Toma nu se mai află sub semnul unui „destin" imprecis, ci al obsedantei Cristiana, ceea ce scoate din cotidian scenele următoare, oricum rezumative. Pentru ca spre sfârşitul lor să se producă aceeaşi întâlnire imprevizibilă, totuşi firească de acum, a lui Toma cu Titu, într-o scenă-cheie pentru înţelegerea raporturilor dintre Personaj şi complementul său literar, în cursul căreia Titu îşi exprimă părerea că prietenul său are utopici „nervi de fecioară nebună". Pentru a face loc şi mai puternic încărcăturii de cronologie pe care o poartă Herdelea, romanul reintră în istorie fără echivoc: „În aceeaşi seară, Pahonţu... etc."

În sfârşit, încheierea romanului ne aşează în faţa aceleiaşi modalităţi antitetice, după o lungă serie de alternanţe, din care se detaşează linia metonimică la capătul căreia se află moartea lui Pahonţu; *Pădurea spânzuraţilor* se încheiase cu moartea lui Bologa; *Ciuleandra* - cu moartea, spirituală, a lui Faranga; *Crăişorul* cu frângerea pe roată a lui Horia; *Jar* - cu înmormântarea Lianei. În schimb, *Ion* îşi consumă finalul mult timp după dispariţia

personajului titular, cu insistență vădită asupra cronologiei, reliefată cu deosebire („apoi" și „pe urmă" revin frecvent), pentru a sublinia revenirea la ceea ce povestitorul numește „însuși mersul vremii". Cu alte cuvinte, o instanță care decide asupra istoriei și anacronismului, asupra cotidianului și metonimicului fictiv al întâmplărilor. Este idealul oricărui realist convins.

În anii următori apariției lui *Ion*, Rebreanu este fascinat într-atât de Personajul cu ale cărui posibilități expresive aproape că se contopește, încât renunță brusc la a introduce o coordonată dinafara acestuia și va încheia toate romanele o dată cu moartea protagonistului. Semnificativă este, în acest sens, abandonarea unui final, în sensul celor din *Ion*, pregătit pentru *Pădurea spânzuraților* (Ilona urma să vină la mormântul proaspăt al lui Bologa etc.etc). Excepție vor face *Răscoala*, dar ea nu intră în ordinea celor ce discutăm aici, și, apoi, *Gorila*. Ultimul capitol al romanului, intitulat *Spovedanii*, stă în succesiunea celor întâmplate anterior. Scriitorul revine la procedeul din *Ion*, cel puțin în aparență. Cronologia este desăvârșită. Mai mult chiar, parcă dorind să o evidențieze, Rebreanu recurge la fragmente rezumative, încât impresia este de accelerare a narațiunii. Și tocmai în acest final precipitat survine suprapunerea dintre cronologie și cotidian, iar cel care o provoacă este tot Herdelea: „Măcar de ar fi fost Pahonțu ca dumnealui", exclamă tatăl Virginiei (X, 364). Bătrânul Stoica aduce pentru o clipă în prim-plan metonimia prezumtivului, subliniindu-i trecutul. Decisiv este însă cotidianul, în care reintrarea se face aidoma ca la început sau la mijloc: „A doua zi, Titu Herdelea, controlând în celelalte ziare, cum a fost înregistrată... etc." În fostul confident al lui Ion se întâlnesc cronologicul și cotidianul, fortificându-se reciproc, pentru a anihila efectul puternic al



metonimiei, din care, în ultimul capitol, nu rămân decât puține și palide urme, tot așa cum se întâmplase și în *Ion*. Lipsește însă cu totul apelul la instanța extra-romanescă a „mersului vremii", de care nu mai era nevoie, atâta timp cât prezența lui Herdelea garantează o fuziune mai exactă în ordinea ficțiunii: înapoierea în universul cenușiu al ordinii autoritare.

Jurații au a decide asupra unui caz dificil și din alt punct de vedere, întrucât - și acesta este un aspect de neocolit - Toma Pahonțu fusese ucis de emulul unui fost „frate de cruce" al său. Să fie oare o simplă figură de ornament sugerarea unei înrudiri spirituale între victimă și ucigaș sau, mai curând, ascunde o relație adâncă și semnificativă?

Răspunsul ni-l oferă analiza modului de inserție în istorie a povestirii lui Barbu Dolinescu, povestire care se termină cu asasinarea lui Pahonțu, după hierogamia caracteristică Toma/Cristiana. De la început trebuie să spunem că Dolinescu are un statut întrucâtva ambiguu. În mod cert nu face parte din categoria figurii centrale: îi lipsește dimensiunea erotică, definitorie, de exemplu, pentru Toma Pahonțu; îi lipsește, în mare măsură, și arivismul. Cu toate acestea, nici anti-Personaj în întregime nu este și nici nu se înscrie speciei figuranților, de tipul Rotaru, Belcineanu. Dolinescu plutește în apele tulburi dintre cronologie și anacronism, dintre cotidian și metonimie. Dar anacronismul de care ține e legat strict de cotidian, iar palida sa metonimie - de cronologie.

Dolinescu apare pentru întâi oară în roman printr-o racolare din trecut, de scurtă durată, produsă într-o succesiune desăvârșită și la nivelul cotidianului (X, 45). Exact în același fel va apărea câteva pagini mai departe (X, 63, 71-72). Este adevărat că, în continuare, Dolinescu va fi un factor ce nu poate fi neglijat, dar mișcările lui în roman,

aproape constant introduse prin dereglări de la cronologie, au tangențe exclusiv cu factorul cotidian de care, prin nenumărate fire, e legat însă și Pahonțu (X, 132). În capitolul al patrulea (*Interval*), convorbirea dintre Pahonțu și Dolinescu, aparținând în exclusivitate sferei cotidianului, este intercalată între părțile a treia și a cincea, care doar ating lumea lui *ar fi*, mai bine zis, pregătesc consolidarea motivelor de desprindere a acestei lumi de cotidian. Așadar din nou o dereglare narativă, de o deosebită importanță, de vreme ce schimbul de opinii al celor doi se petrece pe zece pagini și într-un spațiu destinat anume conversației (întâlnire, aranjată anterior, în casa lui Toma). Întreaga discuție se încadrează în limitele celui mai pragmatic cotidian și nu datorită lui Dolinescu, ci lui Pahonțu, care înțelege să păstreze totul la modul adevărurilor profitabile, cu o diplomație rece, consecventă și de oarecare demnitate. Aceeași punere în paralel a două linii ale istoriei ce devin astfel străine una alteia se întâmplă și în capitolul următor (*Frații de cruce*), a cărui a șaptea parte se încheie astfel: „Să ajungi o jumătate de ministru într-un răstimp atât de scurt e o onoare și o izbândă. Se gândea la Cristiana. Poate și pentru ea. Deși ea era altceva..." (X, 224). Pentru ca imediat să debuteze partea a opta: „Barbu Dolinescu nu se mai arătase pe la Pahonțu... etc." (ib.). Pentru prima oară, cotidianul lui Dolinescu se rânduiește în imediata vecinătate a metonimiei. O punere în pagină identică are loc și la sfârșitul capitolului al șaselea (*Despărțiri*) și începutul celui de al șaptelea (*Prigoana*). Către sfârșitul romanului, rolul lui Dolinescu îl preia studentul Ionescu, a cărui linie narativă este asemănătoare celei a actorului înlocuit și sfârșește cu asasinatul.

Lumea certitudinii câștigă în lupta cu lumea prezumtivului. Prin introducerea în istorie a lui Dolinescu, Rebreanu a ținut să reliefeze o anumită dimensiune a cotidianului, alta decât a lui Herdelea. Anti-Personaj total, Titu se supune umil, în timp ce Dolinescu este rezultatul unui cotidian la puterea a doua, pentru care punctul de plecare a devenit de o clară inimiciție. O dată în plus, după *Răscoala*, scriitorul insistă asupra consecințelor desprinderii din cotidian și cronologic. Acestea și-au format o instanță a lor, care condamnă abaterile în virtutea unor criterii ce amestecă puțin din intransigența metonimiei și puțin din obtuzitatea cotidianului. La acest nivel, al raportului dintre victimă și judecător se produce „frăția de cruce" a lui Pahonțu și Dolinescu. Sunt siamezi atâta timp cât Toma nu încalcă dreapta cumpănă pe care o decide cotidianul însuși. Altfel, Personajul devine un inamic periculos, care amenință cu introducerea unui criteriu străin grupului. Iar grupul, prin Dolinescu și Ionescu (al căror spirit gregar este subliniat și prin sufixul onomastic cel mai banal; semnificativ în acest sens este că numele personajului principal din *Gorila* este Toma P. Pahonțu, dar cel care îl poartă evită inițiala intermediară; aceasta marchează numele său adevărat - Popescu - el însă zicându-și și fiind zis de alții doar Pahonțu, ca o recunoaștere a desprinderii de grup. Într-un fel, lupta se dă și la nivel onomastic, între un șir de *-escu* și cel care refuză patronarea sufixului) va căuta să reinstaureze restricțiile comunității. „Gorila" este așadar emblema desăvârșitei funcționări a pactului dintre grup și instanța care păzește unitatea lui. Dolinescu veghează asupra lui Toma precum generalul Karg asupra lui Bologa, precum Miron Iuga asupra țăranilor. Lumea cotidianului este funciar opusă lumii prezumtivului, a cărei realizare, spre binele ei, o împiedică. Perspectivă ce aparține escatologiei.

# Oglinda lui Don Quijote

Atracția puternică pe care Toma Pahonțu o arată față de Cristiana Belcineanu a fost considerată ca provenind din „obscure năzuințe de om de jos"[1], ceea ce înseamnă o recunoaștere, parțială totuși și unilaterală, a caracterului incert al „iubirii" Personajului rebrenian. Nu este vorba așadar nici de un sentiment erotic autentic, dar nici de o transcendență ieșită din comun. Dacă renunțăm la a doua parte a afirmației lui G.Călinescu, putem admite obscuritatea aspirațiilor protagonistului drept una din trăsăturile lui definitorii; nu însă în sensul unei aprecieri peiorative, ci al constatării neclarității țelului. Căci iubirea care îl însuflețește nu este sentimentul comun desemnat sub acest nume, ci o „iubire pentru iubire", cum scrie Rebreanu undeva (II, 108-111) și cum însuși Pahonțu se exprimă.

Alegerea pe care Personajul o efectuează se oprește asupra lui însuși, nu asupra altcuiva, cu atât mai puțin asupra unei femei. Atașamentul față de „Ea" pornește nu o dată de la culoarea ochilor, asemănători cu ai lui: în numeroase ipostaze, de la Florica la Cristiana, personajul feminin are ochii de culoare albastră, pe seama căreia sunt îngemănate diferite atribute, în constrast cu sensul profund. Romancierul este captivat de clișeul literar (cultural, în esență) al „ochilor albaștri" (sau verzi) și al seducției pe care o exercită ei asupra privitorului.

De aici, prea răspândita legendă despre întâlnirea cu femeia cu ochi verzi, la Iași, în

[1] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 736.



1918.[1] (Asupra legăturii adânci dintre cele două culori, albastru și verde, nu mai insistăm, rugându-l pe cititor să-l recitească pe G. Durand). Albastrul este însă heteronom sentimentului de iubire, în sens erotic, el semnifică retragerea în sine, reculegerea. Conștient ori nu, protagonistul apelează la o ambianță coloristică menită să-l îndepărteze de „Ea" și să interpună un plan dificil de interpretat altfel decât ca o deviere de la pornirea inițiala. Într-un aforism din *Caiete*, scriitorul nota: „ochii de femei îți spun totul, dar nu precizează nimic"[2]. Desigur, este de trecut cu vederea tonul specific juvenil, nu însă și preocuparea mai veche pentru un element important al momentului „întâlnirii" din cuprinsul viitorului model romanesc. Lipsa de rigurozitate, acuzată tocmai de insistența asupra detaliului, rămâne un factor decisiv al raporturilor dintre „El" și „Ea". Este de remarcat apoi și faptul că niciodată Personajul nu se îndrăgostește în adolescență, nici chiar în tinerețe, ci mai târziu, când, s-ar zice, a cunoscut viața în toate înfățișările ei. Poate tocmai din acest motiv, sentimentul care îl subjugă acum este „un lucru primordial și tragic" (IX, 451), asemănător cu o regresiune în perioada formării adolescentine. Nu despre egolatrie este vorba, căci Pesonajului îi sunt străine atitudinile Nadinei Iuga. Dar despre ceva analog desigur că se poate discuta și atracția pentru prezentarea în oglindă scoate la lumină una dintre preferințele Personajului. Într-unul din *Caiete*, Rebreanu însemna, spre aducere aminte, probabil, două comparații, a căror așezare

[1] Liviu Rebreanu, *Amalgam*, ed. îngr. și pref. Mircea Muthu, Cluj-Napoca, Dacia, 1976, p. 65.

[2] Liviu Rebreanu, *Caiete*, prezentate de Niculae Gheran, stabilirea textului în colaborare cu Valeria Dumitrescu și Gh. Fischer, Cluj-Napoca, Dacia, 1974, p. 199.

succesivă divulgă substratul asocierii: „Ca niște oglinzi mari ca ale unui vechi palat împărătesc. Ca doi ochi mari, albaștri, melancolici."[1]

Imaginea speculară ca atare l-a preocupat tot cam în aceeași epocă, astfel încât într-un proiect (*Spânzurații*) se poate citi: „Pădurea scorburoasă, Izvorul tămăduirii, Ștefan Chelban, pe șosea, la izvor, se vede în oglinda izvorului și se sperie de el însuși, căci obosit cum e, i se pare că vede răutatea întrupată etc."[2] Lăsându-l la o parte pe Ștefan Chelban, încremenit la stadiul de proiect, să precizăm totuși că în acest Narcis ardelean este cuprinsă și una dintre temele fundamentale ale întoarcerii spre sine a Personajului, anume preocuparea față de propria-i dispariție. Atracția pentru sine și îngrijorarea la gândul iminenței sfârșitului se împletesc de timpuriu, vizibil, în acest proiect al *Spânzuraților*, anticipându-l cu mult pe Bologa și rezolvarea pe care acesta (și, după el, Novac, Horia, Pahonțu, Salomia) o află pentru modul de a învinge moartea. Dar fragmentul citat mărturisește asupra unei alte dimensiuni a protagonistului rebrenian: acesta are revelația destinului său numai din clipa intrării în roman și a adaptării la model. Adică o dată cu *Ion*. Interesul față de sine nu se ivește decât concomitent cu „întâlnirea", al cărei eșec declanșează, prin simbolismul oglindirii, catastroficul feminin[3] și-i revelează dificultatea alegerii. Novac este dator să opteze între două moduri de a fi: eu, cel aparent, și el, cel real, pentru a putea dăinui. Necesitatea selecției îl îngrijorează, căci destăinuie existența unei sciziuni primare. Personajul se închipuiește atunci pe sine drept un Ianus tragic prin ambivalență. Spre a trăi, are nevoie de o lume

[1] Idem, p. 310.
[2] Idem, p. 350.
[3] G. Durand, *op. cit.*, p. 122.



care, pentru el, nu poate fi decât cea individuală creată de el însuși. Cu fiecare roman își alcătuiește universul ce-i pare convenabil, în sensul interiorității. Dar niciodată acest act creator nu-i este suficient, nemulțumirea transpare din reluarea tentativei în viitorul roman, deși tot după obișnuințele anterioare, căci mobilul adânc este unul singur. Năzuința către perfecțiune îi este congenitală, izvorâtă dintr-o prețuire statornică față de sinele adevărat, niciodată aflat, mereu căutat. Pentru a se naște ceva cu adevărat nou este necesar ca vechiul ciclu să fie distrus în întregime.[1] Ion moare pentru ca Apostol să se poată naște; Apostol moare pentru ca Novac să se poată naște; Novac etc.

Dar, lucru extrem de semnificativ în ordinea preocupărilor Personajului, niciodată el nu re-apare într-un cotidian superior: lumea în care se înființează și trăiește Pahonțu nu este cu nimic mai bună decât aceea în care au trăit Bologa, Horia ori Novac. Să amintim că procedeul se manifestă cu pregnanță în *Adam și Eva*, unde Personajul este zdrobit de un cotidian malefic și advers de fiecare dată. De la Mahavira la Novac, el este împresurat de sălbăticie și violență, iar moartea lui nu aduce nimic nou. Cotidianul nu poate fi ameliorat, el rămâne suveran și dictatorial în agresivitatea lui, dar și, în replică, ignorat.

Uitare însă involuntară, generată între altele și de neliniștea de care este cuprins protagonistul, prea puțin cu aspect erotic ori mnemonic. Impresia de „deja văzut" traduce deci nu omiterea, dar anticiparea deznodământului, provenită dintr-un tabu adânc înrădăcinat în motivările din cuprinsul modelului: interzicerea de către societate a dăruirii totale către sine și obligativitatea colaborării în grup. Aflat în punctul de vârf al autocontemplării,

[1] Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p. 69.

Personajul este gata să cedeze şi să cadă din simbolic în imaginar, putând fi scos astfel din lupta pe care o duce pentru realizarea identităţii, dar totodată şi din planul societăţii. Evenimentul nu se produce însă decât cu Faranga, asemenea unei răbufniri eliberatoare. Ori mai curând ca un avertisment: niciodată unirea deplină nu înlătură riscul pierderii individualităţii adevărate. Cu alte cuvinte, oglindirea pe care mereu o caută Personajul traduce obsesia unei himere, un donquijotism care face casă bună cu elanul de trubadur demodat.

Cu nici un alt prilej nu iese mai clar în evidenţă iubirea faţă de sine a Personajului, ca în vizibila înclinare către istoria proprie, pe care o divulgă, fără îndoială într-un chip expozitiv, *Adam şi Eva*, dar care este prezentă în toate romanele, infuzată şi poate de aceea mai cuprinzătoare. Toma Novac este expresia limpede, poate prea limpede, a întoarcerii în trecutul propriu şi nu sunt de omis interludiile dintre diversele „reîncarnări", a căror simbolistică mărturiseşte intrarea bruscă în temporalitate. Există o ambiguitate funciară a atitudinii faţă de sine: pe de o parte, predilecţia pentru aspectele controlabile ale propriului trecut; pe de altă parte, respingerea acestora şi acceptarea anistoricităţii liniştitoare. „A cădea" înseamnă pentru Novac în primul rând întâlnirea cu momentele reale ale istoriei sale (Mahavira, Gungunum etc.), dar totodată şi îngrijorarea provocată de ieşirea, obligatorie în ordinea vieţii, dintr-o nirvană când dorită, când repudiată. Nu este de mirare să aflăm, câte odată, şi o simbolistică a coborârii, cuprinsă în aceleaşi interludii. Personajul rebrenian oscilează între prăbuşire şi alunecare, spre a sugera respingerea şi încuviinţarea condiţiei sale de om. De altfel, el nu se opreşte la această ambivalenţă, poate prea simplistă în maniheismul ei funciar, ci asociază momentului



culminant al existenţei sale (care este moartea) o largă simbolistică, spre a stabili astfel încheierea ciclului reîntoarcerii. Ion se stinge sub o ploaie liniştită; Bologa simte el însuşi că „pluteşte" în aer; Salomia moare ca şi cum s-ar afla într-un leagăn; căderea lui Petre Petre este încetinită, prin extinderea timpului naraţiunii, obţinută prin fragmentarea gesturilor. Ultimul exemplu este deosebit de semnificativ în sensul amintit, cu deosebire dacă este comparat cu moartea lui Nicolae Dragoş, survenită câteva rânduri mai înainte. Astfel, plutirea pare a-şi înstăpâni imagistica asupra timpului de desfăşurare a unor momente ale povestirii, esenţiale în evoluţia Personajului şi elocvente pentru calea aleasă în atingerea ţelului. Regresiunea în istoria individuală nu se mai face brusc, dar cu lentoarea cuvenită respectului faţă de sine. Între altele, alegerea mitului despre Adam şi Eva are şi rostul de a demonstra interesul Personajului faţă de propria creaţie, faţă de începuturile primordiale. Nu biblice, evident, dar acelea legate de chiar originea sa şi de posibilităţile sale de devenire. Toma Novac ilustrează aspiraţia prin succesiunea moarte - renaştere - reînnoire, caracteristică tensiunii către nemurire[1]. În mod evident, rama povestirii romaneşti pe care o traversează Novac este de esenţă mitică, divulgând încercarea de a se stăpâni cu ajutorul unui ritual laic. Adoptarea imaginii biblice ţine în primul rând de înscrierea într-un lanţ de motive cu adânci justificări în literatură şi, apoi, de atribuirea unor rădăcini istorice mai curând vagi decât religioase[2]. Dar nu mai puţin grăitoare prin chiar posibilitatea de a pune la îndemână un trecut. În alte

[1] Ch. Baudoin, *op. cit.*, passim.

[2] Pentru caracterul nereligios al romanului *Adam şi Eva* a se vedea unele recenzii din epocă apărute în reviste teologice (cf. VI, 358).

ipostaze, Personajul se simte ataşat de lumea ficţiunii care l-a înconjurat cândva şi de care se desparte cu dificultate (IX, 218).

Astfel, protagonistul lui Rebreanu face dovada capacităţii sale de a se opri în anume momente ale trecutului, pe care apoi le transcende, adesea din tema de a nu se opri definitiv într-un stadiu de involuţie. Metempsihoza din *Adam şi Eva* îşi are explicaţia de căpetenie în neîncetata frică de a îmbătrâni. Ea reprezintă o încercare de guvernare a timpului, operând nu spre viitor, ci spre un trecut pe care îl actualizează. S-ar zice o hipotipoză, pentru a fixa naraţiunea în prezent. Istoria este prezentificată, pentru a putea domina clipa de faţă. Prezumţie care trădează forţa cu care Personajul doreşte să-şi încrusteze efigia în vreme. El îşi asumă rememorarea trecutului prin rememorarea fiinţei. Istoria sa nu este epică, ci alcătuită din repetiţii însuşite, ceea ce închide un cerc şi redeschide problema instinctului morţii. Un trecut care nu există cu adevărat, deoarece nu este decât o simplă recidivă. Fără trecut, Personajul trebuie să dispară, pentru că nu are nici un viitor (de vreme ce şi prezentul este o reluare a trecutului). Transformarea lui Mahavira în Gungunum, a acestuia în Unamonu etc., este rectilinie, fără a fi nici pozitivă, nici negativă, ci egală cu ea însăşi. O dovadă că personajul nu învaţă nimic din experienţele traversate, pe care le reproduce şi le incită numai de dragul lor şi, în ultimă instanţă, dintr-un ataşament deosebit faţă de sine. „Deosebit" nu înseamnă însă şi „excesiv" ori „exclusiv", ultimele două calificative putând fi atribuite cu mai mulţi sorţi de crezare unor persoanje sadoveniene, precum Nicoară Potcoavă, chiar Breb. Rememorându-şi istoria, aceştia atrag o supraevaluare a adultului de mai tîrziu, ceea ce nu se întâmplă la Rebreanu. Privindu-şi



copilăria, Bologa nu are vreun spor de putere, pentru că, în genere, Personajul rebrenian este marcat de un puternic accent de constanţă. Cum s-a observat, Ion trăieşte într-o „temporalitate închisă"[1]. Dincolo de aceasta însă izbucnirea spaimei în faţa efemerului nu poate fi împiedicată, cel mult atenuată prin refugiul în retrăirile pe care le încearcă Novac. Ceea ce-l impresionează cu deosebire pe Toma în ultimele-i clipe este imaginea unui pendul şi a unui calendar. Tendinţa sa fundamentală este de „a opri timpul", într-o încercare pe care o numim astfel în mod apropiat de Lihaciov[2], pentru a circumscrie maniera narativă corespunzătoare. Repetarea procedeului, izvorâtă din perpetua labilitate temporală a Personajului şi din dificultatea de a se fixa în timp, nu atrage vreun progres al povestirii, ci, dimpotrivă, îi subliniază imobilismul. Singurele secvenţe în care se poate observa o anume mişcare sunt conţinute în interludii şi se datorează alternanţelor dintre extinderea şi comprimarea duratelor. Aspiraţia lui Novac către sine este totdeauna o dimensiune dilatorie. Fragmentele narative (*Navamalika*, *Isit* etc.) restrâng timpul, interludiile îl lărgesc.

Atras irezistibil către sine, protagonistul este convins că nimic din juru-i nu mai există, afară de el şi de cele ce-l privesc. Iubirea de pământ a lui Ion al Glanetaşului implică în bună măsură dorinţa de putere. De altfel, el se şi consideră, ori se vede, drept un uriaş din basme (VI, 430). Chiar crima lui Puiu Faranga are, între altele, desigur, în subteran, dorinţa de putere. El ucide pentru a stăpâni, dar şi pentru că nu poate stăpâni. Obsesia lui este a unei fantome şi a unei realităţi. Exerciţiu paroxistic de dominare, crima

---

1 N. Creţu, *op. cit.*, p. 36.

2 Boris Uspenski, *Poétique de la composition*, în „Poétique", 1972, nr. 9, p. 133.

sa își dezvăluie substratul într-una din mărturisirile făcute doctorului Ursu: „gândul că trebuie s-o omoare și că totuși n-are să moară" (VIII, 11). Realitate incontestabilă, demonul puterii care s-a înstăpânit asupra lui Puiu Faranga nu-și poate exercita în întregime dreptul; mai mult parcă, și-l interzice. O analiză superficială s-ar bucura de vecinătatea, în text, a lui Policarp Faranga, pentru a căuta să demonstreze înclinarea în fața autorității paterne. Ceea ce ar face ca dorința de putere să depindă de un factor exterior. Lucru inexact, de vreme ce este vorba de o simplă *dorință*, de o aspirație asemănătoare celorlalte pe care le are Personajul și care nu ajung la împlinire. Ea nu se poate înfăptui întrucât este un simplu exercițiu și nu un fapt care trebuie neapărat finalizat. Tocmai acest profund caracter narcizic face ca dorința de putere a protagonistului să nu fie concludentă chiar pentru el însuși și să aibă rezultate contrare celor așteptate. Din nou, același joc deșert de virtuozitate, care îl împinge pe Pahonțu către o „glorie albă" (X, 31-32). Poate că în acest sens ar trebui înțeleasă și insistența lui Rebreanu asupra „dreptății" proprii fiecăruia din personajele lui și din care rezultă „tragicul conflictului"[1]. Un conflict în care suverană este hipotipoza, izvorâtă dintr-o necesitate defensivă. Trecutul *pare* secundar, el iese la iveală însă cu forța prezentului - ecran pe care Pahonțu se proiectează în cele mai surprinzătoare chipuri, locuri și momente. Unamonu se îngrijește atent de respectarea tuturor datinelor mortuare pentru tatăl său, ca nu cumva lui însuși să i se întâmple a-i fi omisă vreuna la moarte, iar „sufletul" să-i rămână nemulțumit în veșnicie (VI, 74). Tocmai reliefarea prezentului l-a preocupat pe Rebreanu, cu scopul de a-și elibera Personajul de servituțiile unei prea mari și vizibile iubiri de sine. În

[1] L. Rebreanu, *Amalgam*, p. 222.



manuscrisul lui *Adam și Eva*, secvențele despre înmormântarea lui Senusret sunt lungi și, izvorâte dintr-un realism cotropitor, ar fi argumentat excesiv un narcizism factice (VI, 445-449); reduse în textul tipărit (VI, 71-74), ele oferă prilejul amplificării motivelor subiacente.

Episodul amintit relevă și în alt chip autoprețuirea caracteristică Personajului: rememorându-și trecutul, el înregistrează cu deosebire momentele de ceremonial, astfel încât povestirea sa devine o succesiune de festivități, din vechea Indie până la revoluția franceză. Ceremonii de naștere și moarte, de nuntă și jertfă; de întruniri publice și oficieri religioase - toate se constituie într-o adâncire a perspectivei pe care protagonistul o are asupra lui însuși. Discursul de tip realist pur atribuie unor asemenea prilejuri rostul de a supralicita nivelul de informații orientate către cititor. La Rebreanu ele se prezintă însă ca niște dependențe, subordonate unei singure direcționări a povestirii.

În același sens dau suport povestirii și numeroase scene în care Personajul se supune unei autoflagelări care nu o singură dată îl apropie de Ștef Gheorghidiu. Lăsând la o parte asceza lui Adeodatus, este de amintit între altele pedeapsa pe care Bologa și-o administrează singur distrugând reflectorul: situația penibilă în care intră de bună voie și conștient are menirea de a-l ajuta să ispășească începutul descoperii unei erori. În ciuda energiei sale, a activismului său funciar, protagonistul se mulțumește nu o dată să sufere vreme îndelungată. De altfel, îi este particulară capacitatea de a înregistra senzațiile și de a fi parcă într-o goană neîncetată după ele. Senzațiile proprii formează un cod specific, de sorginte narcizică, prin care caută să-și cunoască și să-și definească eul. Încununarea este durerea, prin care îi vorbește însuși corpul său. Se pare

că acest procedeu a avut o anume atracție pentru scriitor, care a știut să-l strunească, chiar în *Adam și Eva*, unde este totuși larg folosit. De la manuscris la tipar, textul a cunoscut substanțiale modificări, care au atenuat vizibil o caracteristică ce amenința să devină sufocantă. Ceea ce nu l-a împiedicat pe Rebreanu să se oprească îndelung și cu vădită predilecție asupra senzațiilor pe care le încearcă Personajul în toate înfățișările lui, la vederea morții. De la Ion la Salomia, în cuprinsul modelului romanesc se expiază într-un singur fel și, aproape, cu o delectare diabolică. Ceea ce înseamnă că, dorind cu patimă să-și învingă neîndoielnica dispariție, Personajul o consideră ca pe o eventualitate străină individualității sale. Un joc dramatic al unor măști parcă necunoscute.

Iar jocul rămâne același pe tot parcursul Schemei și, mai ales urmând acelorași reguli, ca un fel de protocol (ori simulacru). Este o formă fixă, pe care o impune teama de ruptură, atât de vie ca preocupare majoră a Personajului, care nu înțelege să lase nici o posibilitate de intruziune a tot ce ar putea prelungi un prezent funest. Plăcerea lui este de a-și contempla acțiunile lipsite de legitimare și de a constata urmările lor. Ucigașe, precum în schița *Fiara* (II, 197-198). Cel mai frecvent însă sinucigașe, precum în romane. Se produce cu acest prilej o confuzie de ordin narcizic între Personaj și narator, amândoi suferind de pe urma întâmplărilor. Rămâne însă naratorul drept unic martor care să contemple moartea celuilalt ca pe a sa proprie.

O confuzie pe care o evidențiază și includerea în povestire a unor peisaje specifice „de înălțime", cel mai frecvent făcute din perspectiva figurii centrale: în *Ion*, vederea asupra satului; în *Ciuleandra*, hora văzută din han; în *Adam și Eva*, priveliștile contemplate, în fiecare episod, de Novac (Mahavira intrând în cetatea lui Arjuna; Adeodatus colindând colinele pe unde trecuse Siegfried); în *Crăișorul*, tabloul mulțimilor conduse de Horia ș.a.m.d. Asemenea peisaje „de gen" sunt făcute în exclusivitate din punctul de vedere al Personajului, fie critic, fie dominator. Este foarte cunoscută și la îndemână prin exercițiul didacticii, dar totodată și tipică în sensul celor analizate acum, descrierea Pripasului și a împrejurimilor lui de pe vârful de deal unde se află Ion al Glanetașului, devenit astfel „axis mundi" la scară redusă. „Când ajunse la marginea delniței, se opri să mai netezească coasa cu gresia. Acum stătea cu fața spre satul care... etc." (IV, 59). Povestirea este întreruptă printr-o pauză descriptivă, de tip realist, care o încetinește și îi dă oarecare lentoare epică. Asumată, în asemenea puncte, de protagonistul însuși, ea se oprește asupra lui și-i trădează capacitatea de a se autocontempla într-o anumită circumstanță, evident favorabilă și, cu precădere, jinduită.



Ion se proiectează el însuși asupra panoramei, o stăpânește în secret, dintr-o secretă conștiință a voinței proprii. Sau mai curând a dorinței de el însuși. Un asemenea peisaj, precum al Pripasului cu pământurile lui bune de lucrat, devine o oglindă în care Ion se privește impudic, dezvăluindu-se nu în fața naturii etc., ci în fața sinelui. Fiul Glanetașului nu pământul îl are în față, ci pe un alt Ion, cel considerat real. Personajul rebrenian este fascinat, prin peisaj, de idealul propriei imagini.

În fapt, concluzia tuturor priveliștilor „dominatoare" ale lui Rebreanu converge către reliefarea unui asemenea narcizism, să-i zicem, naturistic. Nu este vorba, precizăm, de mimetismul romantic sau realist al peisagisticii românești în genere, ci de funcția de oglindă a idealului eului pe care protagonistul și-l propune. În astfel de împrejurări, distanța reală dintre cele două reprezentări dispare, ca și cum între

realitate şi dorinţă, nu ar mai exista nici o oprelişte. În peisaj, Personajul este atât de captivat de reproducerea idealului său, încât îi este lesne să îl atingă, într-atât această imagine devine concretă prin fascinaţia pe care o transmite: „Ochii lui/ai lui Bologa/priveau fără mirare, deşi cerdacul dispăruse, şi câmpurile de asemenea, şi numai crucea din vârful bisericii lucea foarte blând şi aproape, încât, dacă ar fi întins mâna, ar fi atins-o" (V, 188). Pentru a înţelege deplin sensul pe care îl are dispariţia graniţei dintre real şi imaginar, dintre palpabil şi specular, este însă necesară raportarea la secvenţe anterioare: viziunea din copilărie (V, 30-31), distrugerea reflectorului (V, 84-85), întâlnirea cu Marta şi Tohaty (V, 162-167).

Certitudinea terestră a lui Ion a evoluat în siguranţa transcedentală a lui Apostol. Ca oglindire în peisaj, Personajul s-a comportat până acum fără contorsionări, datorită unei experienţe de viaţă care a produs o agravare a modului de a-şi concepe idealul propriu.

Cu Toma Novac survine însă o relativizare a convingerii (de orice natură ar fi ea) referitoare la posibilitatea de însuşire a Celuilalt. Este consecinţa experienţei tanatice pe care Personajul o cunoscuse prin Bologa şi care introduce dacă nu o neîncredere, cel puţin credinţa că înstăpânirea râvnită ţine mai mult de aspiraţie decât de o realizare. Revelatoare este, sub acest aspect, ultima scenă din *Pădurea spânzuraţilor*, în al cărei peisaj auroral, de asemenea „de altitudine", Bologa se identifică mai mult cu o tensiune spre stăpânire. Între Ion, care contemplând pământurile, se domină fizic, şi Apostol, care contemplând răsăritul, se domină spiritualiceşte, există o distanţă care certifică închegarea unei experienţe, dar şi deschiderea unei întrebări. Asupra acesteia va insista *Adam şi Eva*, absolutizând dubiul şi risipind certitudinea anterioară. În câteva secvenţe din *Pădurea spânzuraţilor*, încă, precum vizita acasă ori discuţiile cu Boteanu, Apostol Bologa manifestase anume tendinţe către atitudinile extatice, în care peisajul-oglindă se disperseazâ. Mai bine zis, este „înghiţit" prin extaz. Ceea ce facilitează trecerea la panoramele pe care le prezintă interludiile din *Adam şi Eva*. Aici deosebirea dintre reflectat şi real a dispărut cu desăvârşire, dominaţia este reciprocă, într-un fel de qui-pro-quo între Personaj şi propria-i imagine din peisaj. „Eterul" prin care rătăceşte conştiinţa lui Toma Novac este în acelaşi timp conştiinţa însăşi, care, la rându-i, oscilează mereu „între două lumi"; am putea spune - între statutul cert anterior şi nesiguranţa răsfrângerii, a cărei fascinaţie nu încetează totuşi să se exercite. Novac se priveşte în şapte oglinzi felurite, adică în tot atâtea peisaje incerte. Dubla ipostază este irezistibilă: „Zborul se înteţea mereu prin sfere tot mai uşoare (...). Materia informă înconjura stropul de conştiinţă ca o temniţă de întuneric. Pe urmă atmosfera se limpezi într-o pânză de lumină pe care surâdeau amintirile unei existenţe divine şi speranţe palide.

O încercare de înălţare rupse echilibrul în conştiinţă. Formele materiei se topiră în golul nemărginirii. Spaţiul însuşi se stinse în conştiinţă. Doar timpul se învârtea subt cercul ei ca o chemare neobosită care îndurerează singurătatea" (VI, 103).

Însă tocmai asemenea contururi labile ale unui peisaj atemporal şi aspaţial convin vârstei de acum a Personajului, ajuns, cu acest roman, la deplina sa formă de existenţă: Celălalt este tot atât de fărâmiţat ca şi el, iar atracţia faţă de priveliştea pe care o oferă peisajul-oglindă dovedeşte tensiunea profundă a unei identităţi ce se realizează trudnic.

Personajul a încheiat şi această nouă formă de experienţă a peisajului „de altitudine", adică a narcisismului

peisagistic, aflându-se la o altă răspântie a modului în care înțelege să și-l asume. Atracția față de lipsa de unitate a sinelui, pe care amintitele peisaje i-o impun, alternează, în *Adam și Eva*, cu un alt gen de peisagistică, în care se reiau sugestii din *Pădurea spânzuraților*, filtrate însă prin noua constatare, aceea a conștiinței propriei dispersări. Apostol Bologa murea între oameni, dar ignorându-i, îndreptându-și privire spre un ideal ce urma abia să răsară. Toma Novac moare privit de alții, Mahavira și Gaston sfârșesc pe eșafod, de pe a se cărui „altitudine" se măsoară cu ei înșiși. Semenii Personajului sunt prezenți de fiecare dată ca martori fie ostili, fie curioși ai sfârșitului. Iar acest fel de prezență nu putea să rămână fără urmări pe mai departe. De acum înainte, începând cu Horia, continuând cu Petre Petre și terminând cu Pahonțu, protagonistul renunță în mare parte să se mai oglindească în peisaj, înlocuindu-l cu oamenii, priviți iarăși „de la înălțime". De acum înainte, în calitate de conducător, privirea va fi „de sus", generalizatoare și apăsătoare. După oscilații și căutări, cercul s-a închis: Ion domina satul dominându-se totodată și pe sine. Horia îi stăpânește pe răsculați prin porunci iscodite de un suveran care este, de fapt, el însuși. De nenumărate ori, Rebreanu are grijă să sublinieze că Horia locuiește pe o coastă de munte, deasupra tuturor celorlalte case, în Crângul Feregetului, și să repete deseori că Personajul său „coborî în sat". Unul din termenii relației s-a cristalizat, asemănător cu acela din *Ion*. Celălalt ține de natura „puterii" pe care Horia socotește că o posedă: o putere confuză, distrugătoare și constructivă în același timp, ocultă și firească totodată. „Coborârile" sale se produc în scopul verificării și consolidării acestei forțe prin refracția efectului ei între semeni. Crăișorul este și nu este între oameni, „coboară" între ei și „urcă" dintre ei în



singurătate. Dar ei sunt oglinda lui și lesne se constată acest al doilea termen din frecventele înșiruiri onomastice raportate la Personaj. (VII, 212, 235-236, 260 etc.).

Există însă în Horia o atitudine nouă referitoare la sine, pe care nici Ion, nici Bologa, nici Toma Novac nu o aveau: o anume suspiciune față de al doilea chip al său, acela reflectat. De aici încrâncenarea perpetuă, ca tentativă de dominare. De parcă, împrăștiat în nenumărate imagini speculare, s-ar înfiora ca în fața unui necunoscut.

Nu departe de Horia se află, în această privință, Petre Petre și, cu deosebire, Toma Pahonțu. Le lipsește însă perspectiva „altitudinii" (fie ea și spirituală), dar au păstrat neîncrederea în posibilitatea de dispersare a sinelui în „oglinda" celorlalți. Cel puțin Pahonțu deosebește net între „ceilalți" și Celălalt, le delimitează teritoriile cu strictețe. Și dacă Horia îl caută pe Celălalt în oglinda celorlalți spre a-i uni, Pahonțu o face într-un scop opus și vrăjmășia lui are alt temei decât al Crăișorului. Ion al Glanetașului, reînviat astfel în *Gorila*, s-a întors către ceilalți, dar numai pentru a le demonstra că locul lui Celălalt nu este, categoric, printre ei. În fața oglinzii, mișcările lui Toma sunt dure, violente, câteodată cabotine. Dar sunt așa numai pentru a-l proteja pe Celălalt, pe care nu-l voiește prezent dincolo. Zadarnică precauție: un „celălalt" îi va distruge iluzia atotputerniciei.

Înrudit cu modul în care Pahonțu își protejează sinele este și Ștef Gheorghidiu, la care se întâlnește însă și un alt termen, abandonat de mult de Rebreanu, al „altitudinii spațiale". Numai că personajul lui Camil Petrescu își ignoră propria perspectivă. Mai bine zis - pare a o ignora. Pentru că, în realitate, este conștient de ea, mai mult, este stăpân pe ea. Gheorghidiu își îngăduie chiar o joacă „de-a altitudinea", cu urcușuri dificile și căderi vertiginoase, făcută numai de dragul exercițiului pur. Sunt antrenate aici

toate cele înconjurătoare: oameni şi peisaje fără deosebire. Orice circumstanţă se transformă pe dată într-o oglindă cu destinaţia precisă de a face să crească altitudinea la care se află situat Personajul. Distanţa între el şi ceilalţi creşte vertiginos, fără ca prin aceasta să se producă apropierea de celălalt. Nimic nu ne împiedică să bănuim că jocul „de-a altitudinea" şi „de-a oglinda" are o alură pur ritualică, menită să-l îndepărteze pe Celălalt, să alunge adevărata identitate din teama ca aceasta să nu se ivească cumva pe neaşteptate şi să bântuie un actor mult prea sigur de sine (în aparenţă) pentru a mai admite îndoieli (care totuşi îl atrag).

Un obişnuit al altitudinii este şi Kesarion Breb, de felul său de sub muntele pe care îl priveşte cu aspiraţie liniştită. Ca şi Gheorghidiu, „egipteanul" sadovenian se lasă absorbit de senzaţiile tari ale înălţimilor, al căror sentiment îi este înnăscut. De pe culmea acestei convingeri priveşte el toate cele din juru-i, se minunează regăsindu-se în ele şi se dispersează astfel în circumstanţele pe care perspectiva „de sus" i le oferă. Între sine şi ceilalţi aşează o barieră rigidă, uneori duşmănoasă, pe care nu o ridică niciodată. Dincolo de ea însă Celălalt este de mult relativizat prin contemplarea fiecărui miracol al existenţei, încât a se privi în oglinda lumii este tot una cu a lupta pentru dobândirea unităţii proprii. Gheorghidiu coboară învins de sinele răzbunător, iar Breb urcă spre a-şi afla un „sine" ştiind dinainte că nu va reuşi. Pahonţu îl ignoră la început; apoi îl descoperă total şi moare extaziat de brutala revelaţie.

## „Singurătatea majestuoasă şi divină"

Sunt cuvinte pe care, în jurnalul său intim le nota Rebreanu prin 1927, precedându-le de alte câteva surprinzătoare constatări: „trebuie să înţelegi că menirea omului (de altfel cred că şi a oricărei fiinţe vii) este să ducă o viaţă în fond solitară. Omul e o lume completă şi puternic izolată de toate celelalte lumi omeneşti. Legăturile cu lumile exterioare sunt doar aparente, în orice caz superficiale."[1] Probabil dintr-o asemenea convingere, în nici un caz conjuncturală, scriitorul nu putea aşterne pe hârtie întâmplările traversate de Personaj decât în ambianţa puternic separatoare a nocturnului, când imaginarul atât de copleşitor se elibera şi dăruia viaţă. După chiar mărturisirile sale, Rebreanu trăieşte atunci efectiv între personajele închipuite, într-o lume particulară, diferită de aceea diurnă, nu însă mai puţin vie, prezentă şi capabilă de a-l subjuga. Fără a coincide întrutotul cu creatorul său, Personajul are multe din particularităţile acestuia. Lucru firesc, explicabil nu numai pentru Rebreanu, dar şi pentru Sadoveanu sau Camil Petrescu. Personajul rebrenian cunoaşte un raport specific între viaţa interioară şi aceea din cotidian, în cuprinsul căreia modul său fundamental de exprimare rămâne acţiunea. Gestul plin de forţă tinde să eludeze agitatele trăiri interioare, a căror exteriorizare este limitată la un cod social de înţelegere şi acceptiune medii. El nu

[1] L. Rebreanu, *Amalgam*, p. 178.

procedează, precum Gheorghidiu, la forțarea acestuia și la alcătuirea altuia, specific. Acțiunile sale sunt socialmente stereotipe, cameleonice dintr-un scop perfid: al travestirii răvășirilor adânci. Este exact ceea ce i se întâmpla scriitorului când, prins în activitatea zilnică a gospodăriei argeșene, își nota cu minuție îndeletnicirile. Ca și pentru Sadoveanu, astfel de preocupări aparent exterioare și fără legătură vizibilă cu scrisul artistic, constituie în realitate un timp al preparativelor creatoare, o cale particulară de accedere către acele straturi care înmagazinau viitoarea operă și care altfel nu s-ar fi putut pune în mișcare.

Evident, perioada trăită în monarhia austro-ungară a avut un rol de seamă în această claustrare a scriitorului în sine, fapt mărturisit, între altele, de repulsia față de „prăpastia" trecutului ofițeresc.[1] Consecința imediată și de suprafață au constituit-o schițele din *Scara măgarilor*. La un nivel profund însă acestei descărcări fățișe îi corespunde o totală retragere, o închidere bruscă și pentru totdeauna față de lumea dinafară, desigur, nu în sensul ignorării (dovadă stau *Pădurea spânzuraților*, *Răscoala*, *Gorila*), ci al rezistenței față de imixtiuni.

Pe această treaptă se produce și legătura dintre povestitor și Personaj, cel din urmă dezvoltându-și un vast arsenal de apărare în care se remarcă în mod deosebit: revenirea, cu întreruperi tot mai scurte, a tensiunii către propria individualitate; ritualurile (privire posesivă, exogamia, moartea etc.); formele fixe (limbajul stadardizat, expresia cotidiană). Pentru întâia oară ele se manifestă deplin și într-un ansamblu coerent în *Pădurea spânzuraților*, tocmai pentru că intra în discuție chiar situația lui Rebreanu. Apostol Bologa este constrâns să-și

[1] L. Rebreanu, *Metropole*, București, Cartea Românească, 1931, p. 77-78.



făurească un sistem defensiv atât pe plan individual, cât și național, deoarece împrejurările sociale în care trăiește i-au creat un complex al abandonării, față de care izolarea i se pare cel mai potrivit răspuns. Procesul începuse anterior, cu Titu Herdelea, care, în București fiind, are un puternic sentiment al părăsirii (IV, 559-560). Cu vremea, Personajul dobândește o neobișnuită capacitate de retragere în sine, o formidabilă forță de a „uita" ceea ce pe moment nu-l interesează ori îl indispune, dar totodată și de a-și „aminti" și de a acționa în consecință, când este cazul.

În fapt, Personajul este un inadaptat, dar în mod secundar datorită mediului ambiant, această particularitate fiindu-i caracterială. El demonstrează atât o lipsă de armonie în însăși alcătuirea lui spirituală, cât și o dificultate a posibilităților de inserare în grup. Dotat cu un afect deficitar, el este lipsit de atracție reală față de ceea ce întreprinde în societate, opunându-se total lui Kesarion Breb și înrudindu-se cu Ștefan Gheorghidiu. Neputându-se integra, avea de ales între două alternative. Fie să eșueze în agresivitate, adică într-o situație în care viața relațională să stagneze. Ceea ce nu se întâmplă, căci nici Ion, nici Bologa, nici Toma Novac, nici Toma Pahonțu nu merg pe acest făgaș; poate doar Horia și Salomia, dar ei se înscriu pe alte coordonate, în cuprinsul cărora agresivitatea se îndreaptă către ei înșiși. Fie să încerce să devină independenți, provocând o ruptură între ei și ceilalți. Această cale înțelege să o aleagă și să i se conformeze, neconsiderându-se, deși este, un neadaptat și neavând în nici un fel sentimentul neaderării, specific lui Breb și Gheorghidiu. Este și motivul, între altele, al obligativității dispariției. Din eul său adevărat, regăsit în cele din urmă, absentează liniile de relație socială, ceea ce-l face să aibă

aspectul unei iluzii, condamnată prin chiar acesta la aneantizare.

Un exercițiu, superficial și neconcludent artistic, dar semnificativ în ordinea celor de mai sus, îl constituie *Calvarul*. Detaliere a suferințelor care premerg și determină izolarea, povestirea trădează o obsesie a inimiciției lumii, laitmotiv al clipelor de cumpănă și expresie a neputinței compromisurilor esențiale. În forma sa matură, de la Ion al Glanetașului înainte, Personajul demonstrează o însușire ieșită din comun, de neglijare a mediului social, moral, religios, național ș.a.m.d., a cărui forță coercitivă nu are asupră-i nici o înrâurire. El nu are teamă de nimeni și de nimic cel puțin în aparență; acționează sigur de sine, deși nu premeditat, precum Breb și Gheorghidiu. Prin această tendință de desprindere de grup, protagonistul rebrenian este unul din cele mai zguduitoare documente sociologice, oferite de romanul românesc, asupra fenomenului orășenizării. Un studiu aparte s-ar impune asupra chestiunii. Să amintim acum numai faptul că rădăcinile fenomenului sunt de căutat în fuga de un autoritarism totalitar (la origine, acela cazon, austro-ungar), care dezvoltase tabuul individualității: orice afirmare a acesteia atrage de îndată reacția drastică a grupului autoritar. Fenomenul va ieși cu putere în relief odată cu *Răscoala*.

Este de amintit, în continuare, că prieteniile masculine ale Personajului sunt puține și neesențiale, căci afectul său este unidimensionat, fără posibilitatea divizării în sentimente particulare. De aceea, nu vom întâlni nici o destăinuire către prieteni; nici prietenii nu i se destăinuie. Lui însuși îi este teamă de mărturisiri deschise, pe care le reprimă și le înlocuiește cu o gestică prea trădătoare. Din acest punct de vedere, Personajul lui Rebreanu se opune



aceluia al lui Camil Petrescu, al cărui erou, de asemenea un izolat, se descarcă într-un discurs, s-ar zice, intelectualizat, pronunțat cu voluptate. Breb îi este mai aproape, căci se refuză gestului public, nu însă totdeauna și nici esențial, îngăduindu-și apariții fulgurante, precum aceea din finalul *Crengii de aur*, care demonstrează o anume superficialitate a câștigării personalității.

Produsă în limitele profesiunii și ale etniei, însingurarea semnifică pentru Personaj, între altele, dăruirea către o pasiune unică: el însuși. Titu Herdelea este pe punctul de a ajunge, în *Ion*, un reprezentant al figurii centrale, dar tocmai absența sentimentului dictatorial al sinelui îl împiedică. Însemnările timpurii ale lui Rebreanu atestă de altfel un constant interes față de asemenea personaje încă din perioada începuturilor. *Amintiri din Maieru*, scrise între decembrie 1908-ianuarie 1909, includ rânduri elocvente despre negustori evrei sau armeni, exilați cărora li se adaugă poetul Jarda, întrunindu-se cu toții, pentru a reliefa starea de spirit a unui personaj incipient. Tot atât de grăitoare sunt și extrasele din rândurile lui Ibrăileanu despre Brătescu-Voinești și despre inadaptabilitatea lui. Preocupările acestea, consecvente și simptomatice, vor trece în nuvelistica antumă, unde se întâlnesc în mod obișnuit.

Izolarea se constituie deci într-o tendință definitorie a Personajului prin însăși biografia pe care i-o propune textul romanesc. În primul rând, este de observat înclinarea precoce către sublimare, vizibilă mai în fiecare roman. Bologa se dedică de timpuriu filozofiei; Mahavira și Adeodatus - religiei; Pahonțu - literaturii. Adolescența protagonistului este adânc marcată de o continuă fugă de sine; în evadările amintite, află un mijloc eficient de apărare. O sugerează Rebreanu însuși, când, în *Pădurea*

*spânzuraților*, consideră că Bologa, rămas singur și părăsit între străini, găsește în studiu un prilej de refugiu (V, 32).

Surprinde, iarăși, frecvența cu care Personajul încearcă să câștige, din adolescență chiar, o anume autonomie de viață, fie materială, fie morală. Desigur, circumstanțele sociale își spun și ele cuvântul, dar tocmai tenacitatea demonstrată de Personaj îi dezvăluie încă o încercare de evadare. Ion sau Toma ar fi putut rămâne astfel niște necunoscuți pasivi și lipsiți de har. Și Titu Herdelea procedează aidoma, dar cu el lucrurile se prezintă altfel, căci are un statut romanesc incert: silința lui Rebreanu de a-l include în categoria tipului central eșuează ori se oprește voluntar la jumătate cale; poetul plecat peste munți, la București, va păstra însă unele urme ale destinului care îi era hărăzit. Așadar, Pahonțu trudește din greu în adolescență și tinerețe pentru a câștiga independența la care este convins că are dreptul. Iar Bologa și Novac se desprind devreme de orice influențe ale unor concepții de viață didacticiste, spre a-și făuri o viziune particulară asupra lumii.

O altă formă de manifestare a izolării adolescentine o alcătuiește evitarea familiei proprii și aderarea la grupuri sociale mai largi. Adesea pentru adolescentul Personaj, ai lui constituie o „familie întâmplătoare"[1]. Bologa are un tată inaccesibil și o mamă fără personalitate; Ion - un tată inexistent. Singura familie acceptată necondiționat este etnia. Adolescenții Mahavira și Hans Boeheim își abandonează fără regrete părinții spre a deveni cu trup și suflet ucenici în ale călugăriei. Mănăstirea Loersch este pentru adolescentul de treisprezece ani un refugiu atât de violent încuviințat, încât iubirea pângăritoare față de „Sfânta Fecioară" apare ca o eliberare corespunzătoare.

[1] Marthe Robert, *op. cit.*, p. 247.



Gaston Duhem își creează și el un cerc de prieteni în afara influenței părinților, la cincisprezece ani.

În sfârșit, tot de timpuriu este tentat Personajul să-și câștige un statut social liber, de cele mai multe ori prin întemeierea unei familii. Este prea cunoscut cazul lui Ion al Glanetașului pentru a mai insista asupra lui. Nici Pahonțu nu întârzie să se căsătorească, nici Liana Rosmarin nu visează altceva. Singur Novac ezită, dar el posedă de multă vreme o situație socială bine definită, atât prin moștenirea lăsată de tatăl său, cât și prin profesiunea aleasă. Cât despre Horia, locul în societate și-l stabilește singur chiar din adolescență: el „horește" pentru alții; fugă de sine (bineînțeles că este vorba de modelul propus de Rebreanu, nu de figura istorică) și refugiere în situația pe care o permite un statut social corespunzător.

Spre a evita orice posibilă neînțelegere, să precizăm că fiecare formă de manifestare a apetitului pentru izolare se întâlnește separat la câte una din ipostazele Personajului. Ar fi excesiv dacă Ion, Novac, Bologa ori Pahonțu ar întruni, fiecare în parte, toate trăsăturile de mai sus. Am intra în domeniul patologicului, exclus dintre elementele caracteristice operei rebreniene. Dar, pe de altă parte, nu este mai puțin adevărat că, privite într-un context larg, manifestările adolescentine de refugiere contribuie hotărâtor la conturarea individualității Personajului și totodată îl pregătește pentru celelalte forme, care vor apare mai târziu și care îl vor însemna definitiv.

Înainte de a discuta în amănunt una din cele mai pregnante mărturii ale izolării Personajului, exogamia, să trecem în revistă și alte modalități de manifestare a refugierii, majoritatea ivite înainte de constituirea modelului romanesc și întâlnindu-se în împrejurări extrem de variate,

aparent fără legătură între ele, dar pregătind, în subteran, izbucnirea paroxistică de mai târziu.

Am amintit deja în paginile anterioare despre izolarea etnică, întâlnită în manuscrise ori în nuvele, despre care mărturisește și foarte răspândita *Iţic Ştrul dezertor*. S-ar părea că este vorba, aici, ca și în alte cazuri (*Cumpăna dreptăţii*) de relații independente de evoluția Personajului către izolare. Iată însă că în *Vâltoarea*, piesă scrisă în ungurește între 1907-1908, cu o acțiune care se petrece într-o „capitală", unul din personaje se numește Grazzini; despre el se spune că este „italian" sau „de origine italiană" (XI, 407) și este considerat „un oarecare venetic" (XI, 406). Așa palid și alcătuit din clișee cum se prezintă, acest „venetic" îl prefigurează pe Bologa, la fel de „venetic" în societatea lui Karg și Varga.

Tot încercărilor din tinerețe li se datorează și monologul dramatic *Ghinionul* (XII, 896 urm.); scris prin 1908, acesta premerge altor povestiri sau schițe cu aceeași tematică, despre care se poate spune că se referă la indivizi a căror principală temere este eșecul. De altfel, în subtextul lui, monologul din 1908 tocmai o asemenea eventualitate o are în vedere. Personajul *Ghinionului* trăiește într-o permanentă vinovăție: de a-și fi ucis, prin naștere, mama. Evident, obsesia, repetată simplist și fără discernământ artistic, este o dovadă atât a îndepărtării de un lucru apropiat, cât și a regretului acestuia. Îndepărtare care poate fi de familie sau de etnie. Oricum, „ghinionistul" își ridică propria condiție la un nivel superior anecdoticii mărunte: „Mult mă minunez că oare la ce, rogu-te, m-a făcut mama pe mine?" (III, 299 urm.). În sensul modelului pe care îl propun romanele, tot de ratați este vorba și în piesa *Plicul* (1923). Singurul motiv care o salvează de la uitare este teoretizarea și exemplificarea compromisului: „Când e



bunăvoință, toate neînțelegerile se aplanează între niște soți moderni care se iubesc" (Xi, 190). Adică a unui mod opus manierei de a proceda a Personajului, care optează pentru adevăr și ruptură.

Uneori, la începuturi, violența se constituie ea însăși într-o modalitate de însingurare, precum în cazurile lui Grazzini și Raksay (din *Vâltoarea*) ori Ion (din *Osânda*). Sau autoviolența, precum în *Domnul Ionică* (I, 311, urm.), ofițerul care caută în dragostea pătimașă un refugiu în fața golului lăsat de desprinderea de etnie. Că povestirea era considerată de autorul ei reprezentativă o mărturisește și faptul că i-a trimis-o lui Ibrăileanu spre publicare.

Dominantă este în nuvelistică tentativa de studiere a familiei, ori mai bine zis a spiritualității familiale, considerată cu deosebire sub raportul obișnuințelor pe care le provoacă și care conduc la uitarea unor gânduri ce nu puteau fi stăpânite decât prin matrimoniu. *Hruba, Nevasta, Cântecul lebedei, Catastrofa, Puia, Divorţul* sunt numai unele din povestirile în care se efectuează studii „de familie". Este o chestiune asupra căreia scriitorul nu va considera necesar să revină în cuprinsul romanelor, unde scenele conjugale sunt puține și șterse, contrastând cu luxul detaliilor din *Dintele*, spre exemplu. Insistența lui Rebreanu nu era fără rost: romanele vor reține foarte puțin din sfera conjugală sau vor reține acele aspecte care exprimă replici la situațiile extra-conjugale în care se află în mod curent Personajul, nu atât pentru a le justifica, cât pentru a le explicita.

În sfârșit, un capitol aparte al modalităților de reprezentare a izolării în cuprinsul Schemei îl alcătuiește superstiția, pe care o putem întâlni de la începuturi până la ultimul roman. De remarcat că Personajul nu crede cu adevărat în ea; toate acțiunile sale contrazic ideea

hazardului și caută o cale făurită de el însuși. Dar superstiția rămâne, precum în mod foarte răspicat zice *Osânda*, un mijloc de refugiere din fața ravagiilor pe care uneori le provoacă hazardul. A studia în detaliu acest aspect al modelului rebrenian mi se pare de prisos. Cifre fatidice, cicluri malefice, chiromancie, alchimie etc., etc., reprezintă o multitudine de manifestări ale unei singure dimensiuni: stereotipia refugiului manierist. A trece însă cu vederea această particularitate este fără rost, de vreme ce ea îl individualizează, întrucâtva, pe Rebreanu, în comparație cu Sadoveanu sau Camil Petrescu. De la bun început este de remarcat că absența superstițiilor la cel din urmă decurge din absența aproape totală a fenomenului izolării. Căci Gheorghidiu, deși dovedește teamă față de propria-i individualitate - motiv pentru care afirmă mereu o superioritate îngăduitoare - nu fuge niciodată din fața inimiciției subterane, o răscolește neîncetat, spre a-i afla motivele. Singura sa retragere ar fi însuși acest discurs despre sine; altfel spus - izolarea în limbaj. Zeificarea limbajului ar fi unica materializare a refugiului interior și, figurat vorbind, singura „superstiție" a lui Camil Petrescu (după cum se știe, tenace adversar al calolifiliei și partizan al scrisului „urât", dar adevărat).

De cealaltă parte, Rebreanu și Sadoveanu adună cu sârguință pagini întregi de ciudățenii, de la frica de deochi la ezoteria masonică. La prima vedere, nimic nu pare mai simplu decât a-i uni sub aceleași caracteristici. Nimic însă mai puțin verosimil și mai superficial decât a-i alătura lui Kesarion Breb, „egipteanul" din *Creanga de aur*, și pe Toma Novac, din *Adam și Eva*, numai pentru că cel dintâi se află sub semnul lui „delta", iar cel de al doilea pentru că este un adept al lui *Hermes Trismegistos*. Vom constata că, în realitate, Sadoveanu trece bariera și se alătură lui Camil



Petrescu dovedind că, în cazul său, superstiția nu ascunde o însingurare. „Egipțianismul" personajului sadovenian nu este un artificiu, dar o concepție de viață. Natanail, din *Demonul tinereții* o spune răspicat, oricât ar fi el călugăr ortodox: este un „ezoterism propriu", o trăire a erosului, care face parte din însăși existența lui, din raporturile lui cu lumea.

Cu adevărat marcă a refugiului devine superstiția abia la Personajul rebrenian, și nu dintr-o dată, ci pe măsură ce el se maturizează artistic. De la încercarea de particularizare folclorică din *Osânda* până la presentimentele lui Novac ori ale lui Pahonțu calea este lungă, rezumând o evoluție, de la pitorescul etnic, la asimilarea unui mod de a întâmpina lumea.

Pe de altă parte, nu se poate constata nici o legătură organică între istoria din *Adam și Eva*, constituită din șapte povestiri convergente, și numărul „sfânt" șapte, teoretizat de Tudor Aleman, regăsit în budism și în *Kabbala*. Nici nu se poate explica nebunia lui Faranga și edificarea sa ca Personaj prin cifra obsedantă „13". Și nici nu se poate găsi vreo legătură între faptul că Rebreanu a scris cutare roman mai întâi în treisprezece capitole, iar apoi l-a redus la douăsprezece, numai bazându-se pe ezoterismul celor două cifre.

Anticipare narativă, superstiția rebreniană este un ritual care marchează una din formele refugiului pe care Personajul îl caută înaintea întâlnirii cu propria individualitate. Ea face parte, alături de celelalte modalități amintite mai sus, din categoria mijloacelor ce pot fi socotite în afara legii, neavând deci acordul binevoitor al majorității, care, adesea, le sancționează drastic.

Tot o astfel de ieșire din legalitatea conjuncturii cotidiene este și exogamia; pentru Personajul rebrenian ea

îmbracă forma unui ritual, prin repetarea obstinată în fiecare nou roman. Că ea ascunde altceva decât o simplă acoperire a unei aventuri extraconjugale o arată, între altele, şi faptul că Horia renunţă de bunăvoie la soţie, pentru a se dedica în întregime felului de viaţă pe care şi l-a ales (VIII, 194).

Într-un fel, căsătoria este o metonimie a izolării şi are acelaşi aspect sacru ca start spre exogamie. Personajul se căsătoreşte spre a provoca necesitatea identităţii. El speră să cheme absolutul prin imitarea lui parţială şi încearcă să-l anticipeze printr-o legătură fragmentată. O relaţie de anticipare, singura similitudine dintre cele două stări ale Personajului. Comună le este chemarea: ecou debil şi palid (căsătoria), strigăt plin (exogamia).

Familia reprezintă, în cadrul modelului creat de Rebreanu, un exemplu de grup social, mai bine zis - o copiere a lui. Prin ea, Personajul este integrat obştei, desfăşoară o activitate gregară adesea exemplară şi realizează astfel o îndatorire faţă de legile celorlalţi şi ale sale. Se insistă asupra circumstanţelor sociale în care se întemeiază o căsnicie (*Ion*). În cuprinsul celei de a doua „iubiri" a Personajului, acestea absentează aproape cu totul, pentru că noua împrejurare le ignoră. Opoziţia lege/în-afara-legii este accentuată de fiecare dată, cu preferinţă vădită pentru cel de al doilea termen. Nu intră în discuţie antiteza moral/imoral, ci mai curând moral/natural, în care ecuaţie, cea dintâi parte este sinonimă cu obligaţia faţă de societate. Căsătoria juridică este o satisfacere a acestei dăruiri, ca o jertfire a individualităţii. Refuzul ei constituie unul din mijloacele de căutare a personalităţii adevărate. Opoziţia se transpune astfel între *eu* şi *noi*. Despărţirea se produce în punctul în care *eul* s-a saturat de *noi* şi îşi refuză rolul de simplu rezervor. În cea dintâi etapă



a existenţei sale romaneşti, Personajul este supus (şi se supune) instituţionalizării, pe care, în cea de a doua etapă, fie că o respinge, fie că nu este capabil să o realizeze. În amândouă cazurile, este însă vorba de refugiul în contrarul autorităţii de orice tip, de neputinţa (sau de refuzul) de a se mai afirma într-o ordine dată istoriceşte. În faţa soţiei, Grigore Iuga gândeşte numai în termenii convenţiilor sociale (VIII, 523), la fel ca şi Pahonţu, mai târziu. Singură Liana Rosmarin urmează o cale diferită, dorind să intre în legalitatea grupului, adică în cuprinsul unor convenţii mărunte, peste care Personajul autentic trece cu uşurinţă, aneantizându-le. Drumul este fără întoarcere, sensul este unul singur. Personajul cunoaşte regula şi riscurile. Între protagonist şi „iubită" căsătoria nu se produce niciodată: Ion şi Florica, Bologa şi Ilona, Novac şi Ileana, Horia şi Rafaela, Pahonţu şi Cristiana nu se vor uni vreodată prin paragraful unei legi sau în faţa unui altar. Când un astfel de eveniment are totuşi loc, precum între Salomia şi Lixandru, asupra lui se insistă extrem de puţin (IX, 296) în abia câteva rânduri.

În mod paradoxal, singura comunicare adevărată se produce în afara grupului (familiei) şi constă în absenţa cuvintelor, adică a celui mai instituţionalizat mijloc de a transmite un mesaj. Fisura este evidentă şi protagonistul rupe cu minciuna, refuzând limbajul şi izolându-se. Abia de acum comunică în mod real, fiind, într-un fel, el însuşi: a renunţat la înstrăinarea obsesivă şi comodă, automată, nu mai este unul din „ceilalţi" cu care să converseze, ci a păşit pe terenul dificil, cu numeroase capcane, al singurei modalităţi de raportare apte de a-l restitui lui însuşi. De aici, tăcerile lui stingherite, dificultatea de a vorbi, mai curând refuzul inconştient de a se folosi de cuvinte. De aici, stereotipiile (între care privirea), menite să se constituie

într-un sistem aparte de legături. Aforismele anticipă această fugă şi refuzul cuvântului.

Neputinţa comunicării adevărate izvorăşte şi dintr-un aspect particular al vieţii conjugale aşa cum apare ea în modelul rebrenian. Cenuşii, obositoare şi fără orizont - acestea îi sunt însuşirile, cel puţin în aparenţă. Completate de prozaismele cotidianului şi lipsite de elanuri reciproce. Tipică este, sub acest raport, familia lui Zaharia Herdelea, în care timpul se dilată, devine istovitor şi dominator. Cu toate acestea, familia îi creează Personajului ocazia de a parcurge drumul de la insatisfacţie la anticipare. Astfel pregătit, când datele s-au maturizat, el trece la desfăşurarea multiplelor sale mijloace de căutare a sinelui. În cuprinsul modelului, nu interesează motivele de ratare a căsniciei, ci efectele ratării; punct de vedere din care eşecul poate fi considerat de noi o perioadă de latenţă, iar de Personaj - o eroare. Limitele căsniciei le stabileşte nu soţia, dar protagonistul: ele se termină unde încep căutările asidui ale sinelui. Destrămarea familiei romaneşti rebreniene probează că la temelia ei se află doar un factor social nealterat, pulverizat în atingere cu individualitatea. Soţia are cu deosebire un rol important în împingerea Personajului către eul propriu. Fiind o posibilă formă a eului, ea generează un conţinut substanţial diferit. Nu este o „oglindă", precum iubita ideală, ci un simplu ecran, cu rol exclusiv vizual şi de întreţinere a reflexului identităţii. De la o alcătuire gregară (familia), Personajul ajunge la un conţinut solitar (eul) datorită unui efect invers celui specular. În timp ce iubita ideală se suprapune peste individualitatea Personajului, soţia îi oferă doar certitudinea absenţei eului. Contopirea prin mariaj este imposibilă, iar cuplurile conjugale se suportă un timp în linişte (Pahonţu - Virginia) sau turbulent (Faranga - Mădălina). Fără familie şi mai ales fără soţie,



Personajul nu ar găsi poate calea spre sine, pentru că i-ar lipsi certitudinea ei. Spre a fi „oglindă" şi nu ecran, soţiilor le lipseşte ceea ce ar fi trebuit să le apropie de specia Personajului, pentru ca acesta să se poată recunoaşte. Este însă de observat că niciodată Rebreanu nu alătură nici măcar în principiu, soţia - iubitei ideale. Parcă ar fi vorba de două lumi opuse, mai precis de două calităţi adverse. Sunt rare notaţiile care să depăşească această schemă, de exemplu, în *Ion* sau în episodul *Servilia*, din *Adam şi Eva*; la proporţiile *Gorilei*, situaţia este aceeaşi. Mai mult încă, dintr-o variantă manuscrisă (IX, 717-718) se îndepărtează cu totul episodul în care Pahonţu îşi manifestă, în faţa Virginiei, obsesia dispreţului pe care i-l arătase Cristiana Belcineanu. Cele două lumi sunt separate lămurit, ca de fiecare dată la Rebreanu.

Că familia este simplă ocazie şi nu pricină hotărâtoare o demonstrează prezenţa unor tendinţe exogamice înaintea întemeierii ei. Ion al Glanetaşului se căsătoreşte doar dintr-o îndatorire socială („nu vezi tu cum e lumea" IV, 64-65), deşi atracţie simte către Florica. Altfel spus, Personajul o „vede" pe „Ea" cu mult înainte de producerea propriu zisă a evenimentelor; o presimte. De aceea se adăposteşte într-un matrimoniu convenţional, spre a îndepărta un pericol iminent sau cel puţin spre a-l amâna. Endogamia este arma şubredă a individualismului în faţa lui însuşi.

Astfel, exogamia devine reprezentanta noului cod etic urmat de Personaj. În prima fază, acesta îşi alege soţia după prescripţiile unor conveniențe de grup, cărora li se arată fidel. Ansamblul căruia îi aparţine pare să-l fi înghiţit irevocabil, Personajul îl ascultă orbeşte ori se abate de la el în limite general admise, care să-i permită reîntoarcerea. Nu subminează, prin urmare, societatea, endogamică în

esență, trăiește în și prin colectivitate. În faza următoare, el se desface de colectivitate, aproape că o sfidează.

Există însă unii actori la care acționează doar simpla tendință către aflarea individualității, fără a fi o transpunere a ei în fapt și ca atare este vorba numai de o vagă exogamie și de o slabă desprindere. Între alții, cazul cel mai semnificativ este al lui Petre Petre, nume ce pecetluiește un destin comun cu al grupului. Dar Petre Petre are și o conștiință, tulbure, a separării și, ca totdeauna, la Rebreanu, o femeie, Nadina, este aceea care i-o revelează. Exogamia îmbracă aici haina mezalianței. Ispitit să se diferențieze de ai săi, Petre Petre ar dori să se caute în afara lor, după un procedeu de acum specific modelului romanesc. Oglinda sa este soția lui Grigore Iuga; dar o oglindă aburită, univocă.

Prezența cuplului Petre-Nadina evidențiază pregnant caracterul ritualic al exogamiei Personajului, faptul că este vorba de o sacralizare a unui act menit să ofere un refugiu, o posibilitate de însingurare. O purificare în vederea câștigării individualității, efectuată cu mijloace care neglijează respectul față de etica unanimității. Din această perspectivă, exogamia nu poate fi încadrată în categoriile imoralității, căci ea nu este nici un rezultat al unei educații austere, nici al unui mediu puritan. Drama esențială a protagonistului provine, indubitabil, atât din romanul de dragoste, cât și din melodramă. Datele ei principale în aceste două rădăcini își află o explicație. Dar Rebreanu ajunge la alte concluzii decât acelea comune, prin combinarea într-o rețea specifică și într-o structură narativă menită să conducă spre o singură concluzie.

Că exogamia și obligativitatea câștigării sinelui sunt corelate o evidențiază și paralelismul dintre două linii conflictuale ale *Pădurii spânzuraților*. Una reprezentând evoluția lui Bologa, cealaltă - atitudinea lui Klapka.



Căpitanul apare la început într-un expozeu larg despre validitatea compromisului (V, 63-64), acționând puternic asupra lui Bologa prin exemplul propriului său viitor în cazul căsătoriei cu Marta. Intenția demonstrativă este evidentă, atâta timp cât duplicitatea îl însoțește necontenit pe Bologa, în scene decisive pentru existența sa; fără a mai vorbi că prezența disperatului Klapka la executarea lui Bologa (V, 319) este de natură să provoace reacția imediată a Personajului, în sensul întăririi satisfacției de a se fi întâlnit cu sine pe deasupra tuturor împotrivirilor și tentațiilor.

În mod obligatoriu, ieșirea din căsnicie se întâmplă brusc, asemenea unei lovituri de trăsnet. Așa se petrec lucrurile începând cu *Ion* și terminând cu romanul *Gorila*. Cel dintâi avansează cu deosebire motivarea socială a exogamiei, aspect restrâns ulterior, ca și cum aici s-ar fi epuizat toate explicațiile, pentru a rămâne în viitor schema pură. Familia Herdelea (statornică și chinuită în statornicia ei) și familia lui Ion și Ana (instabilă și tot atât de zbuciumată) se complinesc, fără a avea totuși claritatea raportului de mai târziu. Ele se destramă după două tipicuri caracteristice: familia Herdelea după necesitatea îndeplinirii îndatoririlor sociale (căsătoria Laurei și a lui Ghighi); familia lui Ion după necesitatea răspunsului față de îndatoririle modelului. Romanul propune și un alt echilibru, derivat din rama dintâi și specificându-l. Capitolul decisiv în expunerea lui este *Noaptea*, în care se împletesc trei experiențe: Ion-Ana, Laura-Pintea și Titu-Roza. Din perspectiva celor de până acum, suntem în fața a trei ipostaze: pregătirea exogamiei; întemeierea unei căsnicii normale; adulterul, ca diferență specifică. Trei elemente care se vor întâlni în toate romanele ulterioare, în forme diverse dar servind aceluiași scop - fortificarea liniei

principale (dobândirea identității). Absentă din capitolul amintit, ea rămâne un substrat amenințător pentru desfășurarea normală, deoarece în paginile anterioare prinsese rădăcină un alt plan, Ion-Florica, devenit mai târziu central.

Cu *Pădurea spânzuraților*, se aduc corecții esențiale, renunțându-se la explicații și la liniile secundare, totul concentrându-se asupra figurii dominante. Justificările amintite ale lui Klapka sunt și ele rezumative. Bologa însumează tot ceea ce capitolul menționat din *Ion* expusese pe larg. El provoacă o rupere categorică de o serie de obligații sociale și etnice. Desface logodna cu Marta, urmând să se însoare cu Ilona. Cel din urmă reprezintă suma de opoziții ale Personajului autentic: exogamia și „mezalianța", Ilona dobândind atributele evidente ale „iubitei" ideale (într-o variantă manuscrisă, Bologa chiar vedea în ea „un al doilea eu al său" V, 776, cuvinte îndepărtate din textul tipărit probabil din cauza caracterului lor mult prea declarativ). *Ciuleandra* introduce, între altele, și ipoteza caracterului ireconciliabil al celor două ipostaze ale protagonistului. Căsătorit cu Mădălina, având frecvente abateri extraconjugale, Faranga încearcă și o întoarcere spre sine în cadrul endogamiei. Lucru imposibil, pare a zice autorul, transformându-l într-un fel de anti-Personaj prin chiar acest efort sortit de la început eșecului datorită abaterii de la norma comună modelului romanesc.

Numeroase exerciții premergătoare au avertizat asupra apariției și impunerii acestei norme. În deseori amintita *Vâltoare*, încă de prin 1907-1908 Rebreanu căuta adversitățile dintre o iubire pasionată și interesele sociale. Barchay devine un anarhist numai pentru a-și afirma ardoarea amoroasă. *Osânda* este însă una dintre cele mai elocvente încercări din tinerețe, care prefigurează uimitor esențialul sacralității exogamice: căsătorit fiecare cu altcineva, Petru și Raveca se iubesc pătimaș, fiind supuși unei „osânde" asemănătoare cu simțămintele pe care le vor cunoaște Novac sau Pahonțu: „Haide, Petre, hai!... De după cap vreau să merg cu tine, să știe lumea întreagă că ne iubim, să ne ocărască toți oamenii... Hai!... Ne-om duce departe. Departe, unde numai noi doi să fim, ca nime să nu mi te vadă și nime să nu mi te poftească" (XI, 629).



În *Ghighi*, Enescu delimitează net între iubire și căsătorie (XI, 570). Tot din acești ani datează și proiectul pentru o „comedie tragică" intitulată *Familia* (XI, 973). În alte locuri, cu deosebire în nuvelistică, (spre pildă, în *Nevasta*, II, 175 urm.), problema esențială este a neaderării la endogamie. Alteori, ceea ce mai târziu va ajunge unul din factorii majori ai modelului este considerat, înainte de *Ion*, prin prisma ironiei sau umorului, ca în *Divorțul* (III, 293, urm.), nu însă mai puțin semnificativ ca sferă de interes.

În linii generale, nu se poate spune deci că Rebreanu nu ar fi făcut suficiente exerciții asupra modalităților de producere și de manifestare ale refugiului sufletesc al Personajului, arătându-se atras, cu sau fără voie, de cazuri simptomatice. *Scara măgarilor* este și ea o mărturie a acestor preocupări. Ordonanța Costică și infanteristul Kerekes András sunt niște neajutorați, naivitatea îi propulsează într-o lume aparte, în care se claustrează voluntar. Amândoi se sinucid dintr-o dezamăgire care este rodul izolării de tip ne-realist și printr-un act care arată că autoviolența era unica dezlegare. Universul care îl captivează acum pe Rebreanu este o prefigurare a aceluia din romane: o sumă de rețele închise, sufocante, de obligativități inacceptabile, în plasa cărora naivii sfârșesc într-un sigur fel. Cazarma este spațiul viitoarei autorități în

fața căreia protagonistul va avea de ales între moarte și ascultare. Problema aflării sinelui adevărat încă nu se pune, pe primul plan situându-se credulitatea. Locuitorii „cazarmei" au între ei și ființe nepricepute să se adapteze, care fug de instituția cazonă în dulcea legănare a încrederii unice și neștirbite. Îmbinarea violenței cu inocența trădează neputința acestor ființe de a face față realist împrejurărilor potrivnice firii lor slabe. Din fața autorității nelimitate a superiorității, Kerekes, Costică, Szücs, Kartacs, Szilly se refugiază într-o candoare fragilă, care se pulverizează la prima atingere. Reacția este impulsivă (Szücs ori Kartacs) și autoviolentă (Kerekes, Szilly, Costică). „Măgarii" sunt acești nevolnici care se încăpățânează să îngâne atributele autoritarismului, fără a putea duce la capăt dificila întreprindere.

Așa se explică apariția „golanilor", a „proștilor" și, în genere, a tuturor ființelor slabe, lipsite de apărare, din nuvelistica rebreniană, pregătitoare a profundei izolări de mai târziu. Modalitățile și gradele acesteia sunt multiple, însă convergente. Închiderea în sine, lipsa vizibilă de reacție constituie una din formele reprezentative, nu statistic, dar valoric. Nicolae Tabără și feciorul său fac parte din această categorie; orice atingere cu simbolurile lumii orășenești îi ferecă și mai mult în ei, le întărește carapacea „prostiei" spre a putea înfrunta asprimea conflictului la care se așteaptă. Tot astfel își găsesc un adăpost și locuitorii „culcușului". Nicolae Tabără în fața orașului, Bambaloi, Nenciu, Didina, Gonea în fața aceluiași *topos* afectiv nu află alt mijloc defensiv decât îndepărtarea amenințării prin saltul într-un alt loc, creându-și o nouă lume, care, de fapt, nu este decât un răspuns, mai mult sau mai puțin abil, dat celei reale. Că despre o înfruntare este vorba și nu despre altceva se arată limpede în *Dintele*. Psihanaliza „sălbatecă"



ar evidenția un complex pe care durerea, visul premergător și întregul comportament al dăscăliței Aglaia par să-l autorizeze. Dar „castrarea" nu este nici pe departe reprezentativă pentru problematica personajelor rebreniene, mult mai preocupate de găsirea unor modalități de autprotejare. „Mi-ați omorât viața, hoților, ucigașilor!" izbucnește femeia, divulgând o cu totul altă durere, față de care cea dintâi nu este decât un nevinovat reflex.

Etnia i-a permis scriitorului să creeze tipuri specifice de izolați, este drept - mai lesne de realizat și mai convingători prin potențialul romantic. Caietele de însemnări sunt grăitoare sub acest raport. Din epoca tinereții datează înclinația lui Rebreanu pentru figurile de izolați din satele ardelene cunoscute, incluse, de pildă, în *Amintiri din Maieru* și în alte încercări memorialistice, unele din ele scrise în ungurește. Normală ar fi fost relatarea lor în românește, întrucât toate faptele spre această direcție se îndreptau. O anume influență a exercitat, desigur, și ambianța, care a creat la Rebreanu o înstrăinare superficială, însoțită, în aceleași caiete, de dese accese de vinovăție; ambele trăsături aparțin umorilor post-adolescenței.

La prima vedere, s-ar zice că scriitorul încearcă o proză de factură realistă, o „felie de viață" de influență sadoveniană. În realitate, el este atras de descrierea celor ce se întâlnesc la un „club" măierean, pe care l-am putea numi „clubul izolaților", pentru că aici încearcă să-și consolideze fragila platoșă câțiva din nefericiții meleagurilor. Unele amintiri, presupune N. Gheran, vor fi fost scrise în Nimigea ungurească, unde Rebreanu era ajutor de notar și unde, adăugăm noi, resimțea din plin necesitatea retragerii într-o lume proprie. Selectarea, din nu prea îndepărtatele vremuri ale copilăriei, a unor figuri caracteristice, este o dovadă

peremptorie, în acest sens. Schau, Biksenspanner, Tuptil sunt trei evrei stingheriți, amabili pentru a-și disimula inaderența funciară, interesați și ageri spre a nu-și trăda nesiguranța. Stingher, neadaptat, nesigur era și Rebreanu însuși, acum, la Gyula sau în Nimigea.

Înrudiți strâns între ei vor fi și cei mai mulți din indivizii nuvelisticii premergătoare romanelor, la care este vizibilă prezența unei trăsături dominante: obsesia înfrângerii. Dăscălița Aglaia se teme de bătrânețe, Filibaș de concediere, Didi - de a nu fi onorabilă ș.a.m.d. Peste tot spaima de a nu rata se arată mai mare decât voința de a nu rata. Din fața acestui atotcuprinzător sentiment, personajele se adăpostesc într-o lume a dorinței satisfăcute, fără altă acoperire decât groaza de a nu fi înfrânte. Defensă inabilă, zdrobită la prima confruntare, întrucât fiecare se încrâncenează în a considera drept reală lumea izolării.

Desigur, această unitate de reacție este de natură să contureze un personaj, dar nu să-l și susțină. Mult mai clar este realizată o altă prezență, aceea a naratorului, desprinsă din câteva amănunte de compoziție, obișnuite și fără subtilități deosebite, dar probante prin perspectiva pe care o deschid.

În primul rând, trecutul este unul foarte apropiat; detașarea de el fiind incompletă, prezentul răzbate nu o dată în povestire, o actualizează și îl transformă pe narator într-un actor, topindu-l în povestire. Din acest moment, el are toate drepturile de a se include în tramă, de a comenta și explicita.

Personajele devin simpli purtători de cuvânt ai celui care le-a creat, nu trăiesc decât prin reflexul acestuia. Determinarea lor istorică este precară: sunt mai curând ipostaze ale uneia și aceleiași stări, de care povestitorul



crede că trebuie să se elibereze. Nu s-ar fi ivit altfel acea *Mărturisire*, ca un strigăt al stringenței.

Între povestitor și personajele nuvelelor se săvârșește o contemplare narcizică, cel dintâi trebuind să se manifeste, ca povestitor, în mod obligatoriu. Nuvelistica rebreniană nu poate fi concepută, spre deosebire de romane, la modul obiectiv, pentru că își reclamă un narator manifest, îl revendică, dacă acesta nu se ascunde în persoana unuia dintre actori. Există o apreciabilă diferență între cele două epoci din creația lui Rebreanu. Despre asemănări, tot atât de izbitoare, discutăm în alte locuri. Interesul se îndreaptă, aici, spre deosebiri și, pentru a le înțelege mai bine, să ne întoarcem și asupra dramaturgiei. *Cadrilul* (1919) și *Apostolii* (1923) recomandă două fețe foarte limpezi ale naratorului din nuvelistică în figurile lui Toma și Jenică. Cel dintâi crează o intrigă, al doilea o comentează. În amândouă împrejurările se realizează o detașare vizibilă, o întoarcere a discursului dramatic asupra lui însuși. Criticul Toma Tulbure înnoadă și desnoadă firele „cadrilului", el fiind, în realitate, conducătorul de joc, cel care comandă succesiunea figurilor și foarte puțin un „intrigant" obișnuit. Nu este nici măcar o parodie de intrigant tipic, întrucât, în chip evident, participarea sa este marcată de un fel de detașare față de evenimentele și reacțiile pe care le creează. Cum îl caracterizează Anișoara, el este „bătrân", probabil datorită capacității sale de separare, de desprinderea de o realitate pe care el singur a inventat-o și pe care o judecă independent de complicitatea sa. Complicitate cu un mare grad de gratuitate, izvorâtă din putința actorului de a se ridica deasupra propriei plăsmuiri. Nu întâmplător el este și „critic" (de artă, evident), întrucât îndeplinește o dublă funcție: de creator și de judecător. Toma Tulbure întruchipează virtuțile esențiale ale povestitorului ideal, pe

care Rebreanu le manifestă în nuvelistică. Împotriva lui era şi firesc să se stârnească adversităţile personajelor propriu zise, pentru că „numai el e vina tuturor neînţelegerilor (...). El a răscolit neîncrederea şi bănuielile" (XI, 90).

Însuşirile povestitorului sunt completate de femelicul Jenică Brihac, prin care se introduce o altă ipostază, aceea de comentator. În lumea „apostolilor" de ocazie, poetul îndepărtat de la festin îşi poate îngădui să exclame în chip de „raisonneur": „Ce lume! Ce lume!" Spre deosebire de Tulbure, el participă direct la evenimente, este implicat în ele, încearcă să le schimbe, să lupte contra lor, să le întoarcă în favoarea sa. Cele două personaje comentate mai sus încarnează fidel o prezenţă care în nuvelistică se întâlneşte constant, înfăptuită cu mijloacele ei: povestitorul. Acesta concurează la toate cele trei înfăţişări (de creator, de comentator şi de judecător), de fiecare dată însă în mod implicit, deci nu atât de ostentativ. În toată nuvelistica rebreniană nu există un singur peisaj, de exemplu, care să nu fie astfel imaginat, încât să nu presupună prezenţa unui artifex drept cauză imediată. Influenţa sadoveniană este nemijlocită şi *Cântecul iubirii* (1909, cu titlul iniţial *Volbura dragostei*) o atestă din plin, la fel şi *Glasul inimii* (1908, cu titlul iniţial *Codrea*). Ardelenismele din lexic, extrem de rare, şi raportările la evenimente locale nu pot înşela pe nimeni. Maniera sadoveniană, scuturată de pletora de automatisme naturaliste, se resimte peste tot, începând cu sugestiile titlurilor, continuând cu onomastica şi încheind cu dispunerea datelor naraţiunii. Este cea dintâi dată când în scrisul rebrenian se vădesc factori romantici, topiţi mai târziu într-o altă structură, înţeleşi în alt chip şi stratificaţi în lumina altei concepţii artistice. Dar acum, la începuturile sale, Rebreanu avea nevoie de o confirmare a însăşi prezenţei sale în scris, fără de care nu ar fi avut



certitudinea reuşitei. Există, desigur, o bună doză de narcizism în această atitudine, care nu va dispare nici mai târziu. Dar principala explicaţie se află în altă parte, şi anume în pregătirea atmosferei propice creaţiei romaneşti. Scriitorul epuizează acum aproape toate posibilităţile prezenţei sale în nuvelă, vârful constituindu-l amintita *Mărturisire* (1912), greu de închipuit altfel, dacă nu ca o eliberare de apăsătoarea necesitate de a propulsa mereu în prim plan naratorul. „Obiectivitatea" realistă de mai tîrziu nu se putea manifesta, evident în marginile specificului caracterologic, decât după o prealabilă descătuşare de capriciile naratorului, descătuşare pe care nuvelistica a oferit-o cu largheţe timp de un deceniu. Semnificativ este faptul că distanţa dintre timpul naraţiunii şi timpul evenimenţial creşte pe măsură ce Rebreanu se îndreaptă spre obiectivare. La o privire superficială, s-ar părea că intervalul rămâne neschimbat, fiind acelaşi atât în nuvele, cât şi în romane. Impresia este provocată de suprapunerea peste durata acţiunii, care, raportată la dimensiunile romanului, pare aceeaşi, în nuvele şi romane. Unilateralitatea psihologiei Personajului descinde direct din tehnica nuvelistică, unde se dezvoltă un singur aspect. Dominantă desfăşurată şi în romane, în chip atât de evident, că poate fi considerată o defecţiune. Oricum, prezenţa ei are darul de a contribui la iluzia de durată redusă şi, în continuare, de timp nuvelistic în roman. Timpul naraţiunii pare, numai, identic în cele două ramuri ale activităţii de prozator a lui Rebreanu.

Nuvelistica expune evenimente dintr-un trecut oarecum apropiat şi dintr-o perspectivă foarte severă. Modalităţile de ancorare realiste lipsesc aici sau se vădesc palide, fără insistenţa din romane. Ceea ce nu înseamnă că îndepărtează timpul naraţiunii. Dimpotrivă, acesta este

învecinat cu timpul evenimentelor prin eliminarea constantă a modulărilor temporale. Există în nuvele un timp fix, rigid şi atât de monoton, încât aproape că trece neobservat. De aceea scriitorul poate păşi cu uşurinţă către prezent, precum în *Strămutarea*, în *Mărturisire*, în *O idilă la ţară*, fără a provoca perturbări.

Situaţia se prezintă cu totul altfel în romane, unde ancorările de gen realist sunt extrem de frecvente. Cu toate acestea, întâmplările sunt împinse într-o zonă temporală îndoielnică, la care contribuie şi prezumtivul şi incertitudinea, în planul timpului cronologic, a evenimentelor referite. Pierzând mult din precizia realistă, „istoria de dragoste" aruncă asupra timpului în care ea se petrece o umbră de nehotărâre şi îl împinge într-o zonă a indeterminării. Ruptura dintre cele două momente este astfel intensificată cu ajutorul unor modalităţi aparţinând discursului realist, dar dispuse într-un mod care le smulge din ambianţa tradiţională şi le plasează pe un teren intermediar, dificil de atribuit. Romanele rebreniene au loc într-un prezent apăsător, obsedant, ca şi cum naratorul ar fi aflat un refugiu liniştit, alintător (chiar dacă numai aparent); de aceea, se dizolvă în acest prezent, se contopeşte cu el, se ascunde, mai bine zis, îndărătul lui. Realismul rebrenian, instalat şi consolidat în romane, semnifică o nouă irupţie a izolării, de data aceasta a naratorului, care însă nu-şi poate păstra masca prea multă vreme, îndepărtând-o uneori cu gesturi lejere şi necontrolate, precum în peisajele participative, sau studiate, precum în stereotipia tramei. Cele din urmă îl individualizează cu şi mai multă putere.

Oricare ar fi formele însingurării, ele converg către accentuarea unui cert dinamism. E un refugiu activ, nemulţumit de el însuşi şi despre care se poate spune atât că



încearcă să evadeze din propriile-i margini, cât şi că se luptă să nu cedeze tendinţei de autodistrugere. Şi poate că nimic nu arată mai bine aceasta decât relaţiile care se stabilesc între timpul naraţiunii şi timpul Personajului.

În toate romanele lui Rebreanu, se observă cu uşurinţă prezenţa masivă a perfectului simplu, care conduce şi marchează naraţiunea, o domină şi îi conferă o notă specifică. O întoarcere la Sadoveanu şi la Camil Petrescu ar fi profitabilă şi din acest punct de vedere, spre a încerca să aflăm un minim de pecete specifică.

*Ultima noapte de dragoste*... ne aşează în faţa unei alternative: imperfect (uneori perfect compus) faţă cu indicativul prezent. Tot ceea ce ţine de povestirea „ultimei nopţi" este la trecut, inserându-se în istorie sub forma unui *continuum* temporal, stăpânit de iterativul imperfectului („Îmi dădea o impresie de echivoc: mă simţeam în mâna celor doi oameni, care luau necontenit aere grave şi atitudini importante, ca în mâna unui medic, care-ţi aplică aparate (...). Mai ales că în timpul acesta, munca mea la universitate mă pasiona şi fără îndoială că a fost cea mai rodnică din viaţa mea etc."). Trecutul lui Gheorghidiu nu este încheiat, ci tensionat, gata de întoarcere fie către stabilitatea perfectului compus, fie către angoasa prezentului. Pe de altă parte, tot ceea ce intră în „întâia noapte" aparţine prezentului. Cu alte cuvinte, mai mult de trei sferturi din roman - indice al unei preferinţe indiscutabile. Cu toate acestea, nu trebuie omis că însuşi acest prezent este fals: Gheorghidiu îl povesteşte, relatarea sa este „post factum". Altfel spus, Gheorghidiu se povesteşte pe sine, căutându-se într-o actualitate iluzorie. Timpul naraţiunii este fragmentat şi, mai ales, contorsionat, iar timpul Personajului, deşi întrucâtva mai limpede, denunţă teama profundă de sine: prezentul lui Ştef este în

permanență trecutul său, contemplat cu înverșunare și totodată admirat cu zgârcenie. Gheorghidiu fuge de sine într-un prezent care este oglinda trecutului.

*Creanga de aur* presupune, din capul locului, aceeași întoarcere la evenimentul consumat, pe care o întreprind atât Ștefan Gheorghidiu, cât și Toma Novac. Dar spre deosebire de Camil Petrescu și foarte asemănător cu Rebreanu, Mihail Sadoveanu renunță de la bun început la actual. Abolirea acestuia este marca distinctivă. Istoria *Crengii de aur* debutează foarte precis: „În august 1926 profesorul nostru a organizat caravana, ca și-n alți ani, cu aceiași oameni și aceleași animale". Și se încheie: „în anul acela, 136, din al cincilea ciclu", adică în 797 e.n. Numai că ordinea dublei jalonări finale este inversată, în carte: mai întâi ne întâlnim cu cronologia oficializată, pentru ca ultimul capitol (*Floarea de gheață*) să aducă precizarea esențială în ordinea revelării sensului adevărat al temporalității istoriei romanești: raportarea la un sistem ezoteric, al acelora care, așa cum afirmase la început Stamatin, citesc „în eternitate și în clipa trecătoare". Proiecția este cosmică și în consecință distrugătoare. Personajul sadovenian se refugiază din prezent în trecut și de acolo într-o atemporalitate pietrificată.

În ordinea narațiunii, *Creanga de aur* este dominată de perfectul simplu, ceea ce indică o statornicire a timpului, o imobilizare a lui în totalitatea acțiunii: „O altă ușă, mai îngustă, cu canat de cedru, se deschise fără zgomot alături. În cadrul ei, părintele episcop cunoscu pe Kesarion. Se duse către el. Străinul îi făcu loc, fără nici un cuvânt". Am greși însă dacă am absolutiza procedeul. Căci Sadoveanu introduce toate celelalte modalități de existență ale trecutului, imperfectul, perfectul compus, mai mult ca perfectul, de parcă în tiparele rigide ale unicității s-ar



petrece o acțiune subversivă, lipsită însă de decizie. Dar finalul romanului inserează o predicție: „va fi cel din urmă slujitor al muntelui ascuns". Nu este vorba, cum s-ar crede, de o proiecție a istoriei, ci de o regresiune a ei: istoria reintră în povestire. Căci viitorul ne trimite la cel dintâi capitol și la profesorul Stamatin, adică la o contemporaneitate ce fusese părăsită. Istoria romanului nu mai reactualizează prezentul, rămas pe mai departe înglobat în desfășurarea anterioară a lui Breb. Izolarea personajului sadovenian se întâmplă într-un trecut imobil, ca o „floare de gheață".

La Rebreanu, se observă aceeași dominare a povestirii de către perfectul simplu. Atașată Personajului, povestirea se petrece odată pentru totdeauna într-un irevocabil timp propriu, închizând mai fiecare acțiune a protagonistului într-o irepetabilitate fără echivoc. Lumea care îl înconjoară depinde de el, adaptându-i-se și devenind la rându-i unică. Mai precis, istoria și narațiunea se întâlnesc în rigiditatea constantă a narațiunii, care le încrustează pe amândouă în neșovăitoarea siguranță a unui timp specific. Construcția particulară lui Rebreanu, comprimată la valoarea unei paradigme, este de tipul următoarei: „Femeia roși, se scuză, surâse, dispăru" (VIII, 82). Succesiunea temporală apare în acest caz marcată puternic prin raportul de juxtapunere și de eliminarea pauzelor. Pentru că altfel, Rebreanu, dezvoltând modelul, recurge la interludii narative intercalate cu regularitate prin adverbe invariabile („apoi", „pe urmă"). Ar însemna să cităm pagini întregi din fiecare roman. Ne mulțumim cu transcrierea, fragmentară, a câtorva rânduri din *Adam și Eva*: „Pe urmă, încet-încet, se reculese (...). Pe urmă, Ileana și Aleman vorbiră ceva (...). Pe urmă, limba pendulei rămase suspendată (...). Pe urmă se gândi că poate a venit momentul verificării supreme

etc." (VI, 304). Ceea ce înseamnă că singura mişcare îngăduită, cel puţin până acum, are loc în limitele foarte apropiate, ca şi suprapuse, dintre istorie şi povestire.

Ar rămâne această singura posibilitate de modalizare în cadrul unui raport în genere inflexibil şi care trădează o ancorare foarte solidă într-un trecut considerat ferm, imuabil, dacă nu ar interveni şi o a doua, foarte discretă, dispersată în secvenţe felurite, dar totodată imposibil de eludat. Este vorba de încercuirea Personajului cu un halou specific - în această direcţie - prin folosirea în anume circumstanţe a imperfectului. Mai niciodată Personajul rebrenian nu intră şi nu iese din istorie altfel decât sub această coordonată temporală, mai niciodată nu păşeşte în scenele decisive din punctul de vedere al identităţii decât în acest chip. În *Adam şi Eva* procedeul este aproape manierist, cu deosebire în interludii, unde Toma Novac apare şi dispare sub chipurile lui Mahavira, Gungunum şi ale celorlalţi. Nu numai atât. Însăşi naşterea unuia din cele şapte personaje stă sub zodia imperfectului, asemenea, la alţii, scenele primei intrări în mediul social corespunzător. Tot aşa pătrunde pentru întâia oară în istoria romanului Toma Pahonţu. Tot aşa iese el (fiziceşte vorbind) din aceeaşi istorie. Foarte asemănătoare sunt scenele de întâlnire dintre „El" şi „Ea", în mai toate romanele. Desigur, relaţia nu funcţionează în mod automat. Se poate spune, mai curând, că Rebreanu creează în jurul Personajului o reţea în care stăpâneşte imperfectul. În firele acestei pânze se întreţese adesea o descriere (peisaj sau portret) în legătură directă cu figura centrală, dar şi un rezumat al evenimentelor (X, 259-260). Semnificativă pentru direcţia unor astfel de alăturări este o construcţie cu o frecvenţă relativ ridicată, în care sunt îmbinate imperfectul cu prezumtivul: „Gândul îl îngrozea. Primejdia nimicirii i se înfăţişa ca o ameninţare ce-l aştepta şi pe el. Trebuia s-o înlăture. Simţea poruncitor că viaţa lui e nevoie să se prelungească şi dincolo de moarte, ca şi când ar fi avut o însărcinare tainică de împlinit" (VI, 74). Evident, combinaţia nu este nici originală, nici rară, am putea spune că este banală. Valoare demonstrativă dobândeşte însă împreună cu întregul sistem, căruia îi evidenţiază propensiunea către emblematic. Pentru Personajul rebrenian a trăi permanent în lumea perfectului simplu şi totodată a izbucni în mişcarea necontenită a imperfectului semnifică statornicirea unui dinamism funciar. El există tocmai prin această insurecţie, uşor de remarcat în imobilismul înconjurător. Însingurarea lui este sinonimă cu afirmarea prezentului, al acelui *sunt* pe care îl caută înfrigurat. Dacă se izolează, o face pentru a se impune celorlalţi cu mai multă pregnanţă.



Cu toate acestea, atitudinea Personajului faţă de cuvânt este dintre cele mai dramatice şi mai nestatornice. În linii generale, se poate observa că protagonistul este, în cea dintâi epocă a existenţei, aproape un demagog, expresie desăvârşită fiind Toma Pahonţu. Între *a spune* şi *a face* discordanţa este perfectă şi preludează marea absenţă de mai târziu a posibilităţilor de relaţionare; în cea de a doua etapă a sa, Personajul e lipsit cu totul de cuvânt. Acum el se află într-o împrejurare de neinvidiat: între preformativ şi reflexiv. Se împarte între a rosti enunţul şi a nu-l rosti. Când îl pronunţă, acesta devine de un performativ adesea trunchiat. Poate nimic nu arată mai bine această luptă decât sfâşierea între aşa numitul monolog interior şi enunţul propriu zis, care, în cazul lui, este performativ: „Am uitat acasă... Doamne, ce am uitat acasă?..." (V, 262). Rezultatul este murmurul, şoapta, vorbirea de unul singur. Personajul se adresează lui însuşi, precum Ştefan

Gheorghidiu. Deosebirea este însă substanțială. În vreme ce protagonistul *Ultimei nopți de dragoste...* dislocă timpurile, Personajul rebrenian își situează enunțul numai în prezent. Alternanța celor două modalități, performativă și reflexivă, se produce pe orizontală. Existența lor este paralelă sau, de cele mai multe ori, complementară. Însă paralelismul și complementaritatea le fortifică întru neîncredere și refuz. Actualitatea lor este lipsită de perspectivă, închisă, autarhică. Prin respingerea oricărei extrapolări, protagonistul își dovedește și slăbiciunea. Căci, pentru a subzista are nevoie de o justificare, pe care însă nu și-o poate acorda, pentru că ea ar însemna o întoarcere în trecut, adică într-un timp al enunțului din care vrea să fugă pentru că îl atrage violent. Tot violent, enunțul se va îndrepta, în consecință, către performativ, adică spre o siguranță care să îmbărbăteze și să elimine reflexivul: „Nu te uităm noi nici pe tălică, n-ai grije, nea Cristache!... Ne-om socoti după cuviință, numai să-ți vie rândul! Că de-acu n-om mai zăbovi cu răfuielile, fii pe pace!" (VIII, 382). Performativul este suveran în ultimele clipe ale Personajului, care erupe atunci deschis, asemenea lui Petre Petre, mai sus, în imperativ-edict: „Isit!... Isit!... Sufletul meu!... Iată-mă!" (VI, 102); sau: „Nu muri!" (VI, 183); sau: „Nu sunt nebun!" (VIII, 143); „Nu tra...ge...!" (X, 348).

Enunțul lui Breb este constatativ și se folosește adesea de viitor, foarte puțin de prezentul indicativ. Acest enunț conține însă în el și viitorul enunț, acesta pe următorul ș.a.m.d. O înseriere care presupune un final nefericit, întrucât enunțul ultim este cunoscut de la bun început și el este absența oricărei constatări. Încât lanțul de constatative (care pare un apanaj al „Decheneilor" și al celor din aceeași familie spirituală) are destinația de a servi drept întărire a



propriilor observări. O rigiditate care duce la dizolvare, căci autoreflexivitatea este vană. Enunțul înregistrează numai pentru a înregistra. Individualitatea lui Breb iese din discuție, enunțătorul nu are a face cu enunțul sub nici o formă. Cel puțin în aparență. Deoarece, în aparență cel puțin, mai importantă decât Breb este relatarea însăși, Breb fiind un simplu vehicul, o verigă, a „treizeci și treia" urmată de a treizeci și patra, care este Stamatin ș.a.m.d. Enunțul domină prin însuși caracterul lui de consemnare severă. În povestirea lui Breb, el lasă să pătrundă un presentiment de straneitate, generat de resemnare, de acceptarea viitorului - care este și trecut, este și prezent. O simplă înregistrare stoică, din care se desprinde în final repudierea oricărei posibilități de enunțare. Breb apare ca o statuie a enunțului însuși, care nu mai are nevoie de cuvinte, el fiind o întruchipare a chiar cuvântului său. Personajul sadovenian se izolează așadar în propria-i individualitate, suprapusă peste cuvânt.

Enunțul lui Gheorghidiu este tipic reflexiv și la nivelul istoriei, cel puțin ca aspect. Aici, în istorie, Gheorghidiu se află neîncetat în miezul relatării; mai mult încă, meditează asupra condițiilor acesteia, dovedind o preocupare constantă, chiar obsesivă. Enunțul este gândit și se gândește pe sine fără răgaz, funcție care se răsfrânge asupra întregului roman al lui Camil Petrescu. „De ce, unde, când, cum spun" este problematica esențială. Istoria este vie la Gheorghidiu, atât de vie că nu o poate uita, o trăiește cu intensitate, nefiind sigur de ea, ca și de propriul lui prezent. În povestire însă, Gheorghidiu înregistrează condițiile enunțurilor sale din prezentul istoriei. Dominanta nu poate fi decât la trecut. O fisură adâncă se produce atunci între cele două elemente. Gheorghidiu este un „obosit" din chiar actualitatea istoriei; el vine în povestire sfâșiat, condamnat,

torturat de furia perpetuei reveniri asupra enunțurilor sale. De aceea ultimul capitol este un „comunicat apocrif”. Între istorie și povestire legătura s-a întrerupt, perfidă fiind cea de a doua. Relatarea constatativă se dezice de cea reflexivă. Tensiunea se oglindește în izbucnirile prezentului din cuprinsul trecutului. Iar Gheorghidiu dovedește prin aceasta că refugiul său adevărat, unic, este eliberarea cuvântului.

O eliberare pe care Personajul rebrenian și-o refuză, în clipele, semnificative pentru el, de câștigare a individualității. În linii generale însă el preferă exprimarea metonimică, altfel spus-prin clișeu. Este modalitatea lui de a se refugia îndărătul unor obișnuințe ale altora, de a se ascunde în limbaj, pentru că a renunțat la cuvânt. Elocventă este, în această direcție, marea frecvență a expresiilor stereotipe, împrumutate vorbirii cotidiene brute sau foarte puțin prelucrate. Preferința pentru aforisme constituie, între altele, o dovadă peremptorie, cunoscut fiind caracterul disimulator al limbajului aforistic. Particulară mai ales etapei *Ion - Pădurea spânzuraților - Adam și Eva* este respingerea ideii de posibilitate a cuvântului de a transmite o certitudine, de a fi sprijin în fața problemelor existenței. Bologa și Novac susțin găunoșenia filozofiei, ca știință a cuvântului. Se pare că, totuși, cândva, Personajul a avut o clipă de încredere în forța vocabulei, pierdută apoi sau pe cale de a fi pierdută. Realismul indiscutabil al nuvelelor provine și din siguranța față de cuvânt. Personajul, în schimb, caută aici un sprijin existențial, iar el îi apare aleatoriu. Motoul unui roman, împrumutat din Kant, afirma că „nu trebuie să crezi tot ceea ce spun oamenii, dar nici nu trebuie să crezi că ceea ce spun ei nu are temei”. De aici, poate, încercarea de a pătrunde, prin aforism, în mod paradoxal, într-o taină pe care cuvântul gol o ascunde, fără a fi capabil să o reveleze.



Neputând elibera cuvântul, Personajul are totuși nostalgia lui, motiv pentru care, în afară de aforisme, rostește cuvinte lipsite de orice sens, abstracțiuni ce mărturisesc tabuizarea aspirației de a comunica. Sunt de amintit, în această direcție, automatismele, repetițiile și refrenele, onomatopeile, întărite de o gestică largă (replici tăiate, întrerupte) prin care se suplinește rostirea adevărată. Fuga este amăgitoare, căci trădează ea însăși ceea ce se dorea tăinuit.

Altfel spus, lipsa cuvântului înseamnă, pentru Personajul rebrenian, atât o modalitate de izolare și de travestire a scopului ascuns (câștigarea identității), cât și o imposibilitate funciară de a stăpâni cuvântul, căruia i se substituie limbajul.

Există însă și o împrejurare în care limbajul se pierde, prin individualizare. El întreține, în subtext, sentimentul morții, prin cultivarea Personajului ca obiect: pentru el însuși, protagonistul este mort în limbaj, sau existent la un nivel inautentic. Rob al exprimării celorlalți până aproape de sfârșit, bănuiește dispariția acesteia plină de riscuri pentru el, fără a înceta să o spere și să o aștepte. „Je m'identifie dans le langage, mais seulement à m'y perdre comme un objet” - zice Lacan[1]. Sugrumarea limbajului este anunțată prin descătușarea cuvântului, la rândul ei provocată de iminența morții. Există, la Personajul rebrenian, o interdependență între cuvânt și moarte, fiecare chemându-se reciproc. Ultima clipă înseamnă și deschiderea către aspirația autentică închisă în cuvântul particularizator. Una din legile modelului romanesc

1 J. Lacan, *op. cit.*, p. 181.

rebrenian nu-i îngăduie aşadar Personajului să moară înainte de a fi scăpat de povara grea a cuvântului tăinuit.

# Nunțile tanatice

S-a observat, pe bună dreptate, că Rebreanu crează prin întreaga-i operă „o enormă thanatologie"[1]. Remarca este confirmată, între altele, de unul din actorii romanului *Amândoi*, care notează că Salomia a avut „o poftă de moarte titanică" (IX,443). Ceea ce ne determină să restrângem aria de manifestare a tanatofiliei, pentru a o atribui în exclusivitate Personajului, variatelor lui înfăţişări romaneşti. El este acela care conferă modelului rebrenian o pecete inconfundabilă, prin el se stabileşte o perspectivă specifică. Atitudinea sa faţă de moarte prilejuieşte un exemplu al *acţiunii* Personajului. De fapt, este singura lui acţiune reală, nu în plan social, dar particular. Este ultima sa modalitate de a se cunoaşte pe sine, de a re-naşte printr-o moarte iniţiatică.

Într-un anume sens, se poate considera că Personajul este mort chiar de la începutul fiecărui roman; o figură de stil, desigur, nu însă fără acoperire. Bologa este mort, în realitate, din prima scenă, a spânzurării lui Svoboda, adică a lui „Celălalt". Novac este deja mort, prin dispariţia lui Gungunum, adică din aceeaşi clipă a dispariţiei lui Celălalt. Puiu Faranga este mort din clipa în care Mădălina este ucisă.

Cu alte cuvinte, există un raport de determinare inversă între Personaj şi Celălalt, între eul său şi o absenţă. S-ar părea că nu eul merge către sine, dar că sinele cuprinde

1. I. Vitner, *Semnele romanului*, Bucureşti, Cartea Românească, 1971, p. 180.

Personajul, că absența se instăpânește asupra lui. Existența protagonistului este susținută prin moartea Celuilalt, care declanșează totodată și cuvântul eliberator. Numai cumplita lipsă rupe închisoarea eului și izbăvește Personajul. Un Altul deține cheia lacătului și doar el o folosește - martor părtinitor și identic. Totodată, Celălalt este unica certitudine a Personajului, reprezintă singurul loc unde comunicarea se poate constitui.

Prin repetare în fiecare roman, dispariția se transformă în ritual, adesea susținut de supraevaluarea vieții („viața e dumnezeu", VI, 17) ca manifestare a unei profunde anxietăți. Prilej de extaz câteodată ca în *Adam și Eva*, *Pădurea Spânzuraților*, *Crăișorul*, sentimentul tanatic face parte din categoria a ceea ce s-ar putea numi „nuntă imaculată", fără însă a avea o cât de măruntă înfățișare teologică. „Mântuire" ea poate părea uneori (V, 68). Dar lucrurile se limpezesc îndată ce luăm în considerare noțiunea de „suflet" pe care o propune modelul rebrenian și care, departe de a închipui o existență exterioară, este o durată individuală delimitată cu strictețe de foarte scurtul interval în care a fost regăsită individualitatea proprie. Dorința de moarte înseamnă așadar o încercare de dominare a timpului și de perpetuare a unui moment unic.

Din această perspectivă, ea are o frumusețe captivantă, argumentată încă din *Ion*, unde apare un procedeu reluat, ulterior, cu mai fiecare roman: înregistrarea unui punct de vedere exterior, urmat imediat de un complex de gânduri și senzații ale celui ucis. Ca și cum s-ar experimenta cu orice ocazie un teritoriu ignorat, mergându-se de la aparențe le esențe, de la cunoscut la necunoscut. Acesta din urmă este de fiecare dată uluitor, fascinant prin imaginile pe care le evocă. Pentru că totdeauna se produce o rememorare, mai ales a unor scene frumoase, întrunind esențialul și prezente



de obicei în paginile anterioare. Scopul morții este transcenderea în lumea propriei individualități. Prin viață, Personajul trăiește în cronologie. Dispariția, cea definitivă, reală, totală, dispariția pe care o cunoaște Toma Novac, semnifică atingerea unui țel, după susținerea a o serie de probe preliminare (simbolizate de cele șapte vieți). „Oprire a timpului", într-un sens înrudit cu acela amintit al lui Lihaciov, dispariția Personajului încheie povestirea în accepția unei împliniri, deosebindu-se radical de tragedia antică, cu care uneori s-au făcut apropieri. Timpul este „fixat" de fiecare dată sub acest aspect „fericit", începându-se cu *Pădurea spânzuraților* și terminând cu *Gorila*. Grăitor este finalul *Pădurii spânzuraților* în care atenția se oprește exclusiv asupra figurii centrale și modalității sale unice de înghețare a timpului. De altfel, una din variante încheia romanul cu o scenă în care Ilona venea la mormântul proaspăt al lui Bologa (V, 803), îndepărtată din textul tipărit tocmai pentru a sublinia capacitatea Personajului de a se opri într-un moment specific și prielnic. *Adam și Eva* repetă procedeul, atât prin identitatea evenimentelor, cât și prin interludii, care aneantizează timpul. Același rost îl are și imaginea pendulei, rămasă nemișcată cu toată scurgerea celor șapte „vieți". Cercul vremii se închide într-o simbolistică mai puțin ezoterică și mai mult menită să sublinieze aspirația către imobilizarea secundei.

Chiar prin *Ion*, se introduce alăturarea moarte/jertfă. Cu toate că vinovat, Personajul apare în mod obișnuit ca o victimă, ca un sacrificat. E o victimă și din perspectiva celorlalți actori, care se țin la distanță de el, recunoscându-i aureola singulară, discriminatorie. Va fi privit cu venerație, cu ură și spaimă, pentru că poartă cu el neputințele și aspirațiile altora. Ipostazele anterioare ale lui Novac mor

într-un anume fel, foarte apropiat de modul de înfăptuire, odinioară, a jertfelor (tăierea gâtului). La fel se procedase şi în cazul lui Bologa şi chiar în *Ion*, roman deschis şi închis prin aceeaşi imagine a crucificării. Dispariţia mai a tuturor chipurilor romaneşti ale protagonistului are aspectul neîndoielnic al unui sacrificiu făcut în numele unui ideal.

Pregnant apare această accepţie a morţii în *Adam şi Eva*, mai ales în scenele de aşazisă cruzime, care se încadrează în aria autosacrificiului, deoarece Personajul, care le-a trăit anterior, de fiecare dată inconştient de acest fapt, în ramele istoriei romaneşti, le re-trăieşte în mod conştient în povestire. În reîncarnări este vorba de un sacrificiu fondator. Dar rememorările pe care Personajul şi le crează au şi rostul de a realiza o anume distanţă între sacrificiul primar şi cel ritualic, care să-i îngăduie să se contempleze pe sine însuşi şi să se asigure de dăinuirea proprie. Formă extremă de individualism, desigur. Cruzimile (mai precis - autocruzimile), privite cu detaşare, îndepărtează suferinţa de protagonist: ritualul sadic semnifică sacrificarea altuia, într-o dialectică în care „altul" poate şi nu poate să fie „eu". Efectul este produs de ceea ce G. Rosolato a numit „distanţare sacrificatorie"[1], între victima emisar (aici - figura centrală) şi victima ritualică (aici Mahavira, Gungunum, Adeodatus). Fenomenul se desfăşoară la scara întregului model romanesc rebrenian, în care Personajul îşi comemorează cu fiecare întrupare propria-i moarte şi astfel se detaşează de ea.

*Pădurea spânzuraţilor* pune şi în alt mod chestiunea sacrificiului, real şi vizibil aici prin intervenţia punitivă a autoritarismului, care îl jertfeşte pe Bologa în numele idealului etic dominant. Bologa are funcţia de victimă

[1] Cf. *Psychanalyse et sémiotique*, Collection 10/18, Paris, 1975, p. 70.



ritualică, asemenea lui Svoboda, menită să îndepărteze „pericolul" individualismului. Că este vorba de un ceremonial o demonstrează şi alegoria pe care o propune titlul romanului şi care reprezintă modalitatea sacrificatorie folosită de autoritate pentru a se fortifica în interior şi a-i interzice insului accesul la ea. Chiar *Ciuleandra* avansează ipoteza jertfei efectuată de etica dominantă, prin introducerea unei onomastici specifice subordonării (Puiu) şi prin accentuarea trăsăturilor instituţionalizate ale ambianţei: Policarp Faranga nu este doar tată, ci şi fost ministru (într-o variantă anterioară textului tipărit avea cu totul alte funcţii şi alte rosturi sociale); prezenţa procurorului; a medicului şi a gardianului; a spitalului însuşi, înconjurat de un gard de netrecut; în fine, pentru a reliefa şi mai mult „rânduiala", Puiu Faranga este pe mai tot parcursul romanului îmbrăcat în frac. Un sentiment de vinovăţie îl însoţeşte totuşi pe ucigaşul Mădălinei; nu însă în sensul ispăşirii crimei, ci al preluării asupra lui a vinei pe care o poartă autoritarismul. Este singurul mod de a-l pedepsi şi tot astfel procedează şi Axius sau Liana Rosmarin. Şi Horia este o victimă, căci autoritarismul îl simte în chip evident ca pe ceva străin. Dar jertfirea lui conduce la o întărire a propriei identităţi a grupului, fenomen larg dezbătut în *Răscoala*.

Am fi tentaţi uneori să admitem că acceptarea morţii ar semnifica o îngenunchiere a Personajului în faţa instituţionalizării, neputinţa de a o învinge şi de a-i supravieţui. Bologa se află foarte aproape de asemenea primejdioasă experienţă. Tipic este însă Faranga, a cărui moarte spirituală este dedusă din imaturitatea sa. Dar este de remarcat că tanatofilia nu este nicidecum un rezultat al presiunii oficializate, ci al unei evoluţii fireşti, în cadrul căreia autoritarismul este o simplă coordonată, între altele.

De cele mai multe ori, protagonistul se lasă ucis sau se sinucide, ceea ce reprezintă una şi aceeaşi atitudine în faţa morţii. Singura deosebire se află în modelul narativ, unde sfârşitul violent se produce mai totdeauna în spaţii deschise (Ion, Bologa, Horia, Pahonţu), iar sinuciderea, în spaţii închise (Salomia, Axius, Liana). Cert este un singur lucru: că Personajul admite moartea, chiar o caută, pentru a provoca singurul dialog care îi este accesibil - cel situaţional. Se produce atunci, într-o „miime de secundă", cum i se pare lui Novac, absorbirea istoriei proprii şi concomitent eliberarea din eà printr-o singură modalitate posibilă, iluzorie totuşi, în câmpul căreia adevărul, realitatea şi dorinţa se confundă. „Trebuie să se isprăvească!... E mai bine!... Mult mai bine!" îşi zice Pahonţu (X, 345), înainte de a fi ucis. Dar nu precizează ce anume „trebuie să se isprăvească", lăsând acest lucru pe seama corelaţiilor pe care le propun textul şi dispunerea anterioară a elementelor lui: ameninţarea „fraţilor de cruce", antipatia lui Ionescu, pânda acestuia, în sfârşit, anticiparea certitudinii celor ce se vor întâmpla. Devine clar din acest moment că Pahonţu se îndreaptă către sinucidere, prin confruntarea, inegală pentru el, cu ameninţarea surdă a unei ostilităţi nedisimulate venite dinspre autoritarism. Un factor exterior curmă totdeauna viaţa Personajului, fără ca prin aceasta să se tulbure cumva echilibrul evoluţiei: oricum, el s-a întâlnit cu sine, ori a fost pe punctul de a se întîlni, ori s-a întrezărit pe sine. Dacă se lasă să moară, o face deoarece şi-a atins ţelul pentru care a fost creat. Opţiune nu există, pentru că nu şi-a pus problema ei. Cu atât mai mult moartea nu-i este impusă, pentru că modelul romanului rebrenian l-a destinat de la început ei.

Este adevărat că, într-un fel, presimţirea sfârşitului îl lasă indiferent pe protagonist, deoarece atenţia sa este întoarsă către sine, el devenind tolerant faţă de accidentele de viaţă şi fiind stăpânit parcă de o stare de sideraţie. Este „mai mult decât un om" (VII, 361); în această privinţă, se dovedeşte un produs direct al naturii. Prin hipotipoză, cu alte cuvinte - prin reprezentarea, la care asistă, a propriei dispariţii, Personajul îşi stăpâneşte istoria, de care îi este totuşi teamă (probă - descrierea morţii lui Dumitru Moarcăş şi a Anei; IV, 397-398, 452-454). Sinuciderile, frecvente la Rebreanu, au tocmai acest rost: de a domoli frica, precum în cazul lui Remus Lunceanu (III, 164-165). În astfel de circumstanţe, imaginile sunt dure, tăioase, pentru a atenua îngrijorarea în faţa unui necunoscut. Perspectiva este a Personajului, care suferă de fiecare dată, pentru ca, prin asumarea suferinţei, să o poată înfrânge. Prin încuviinţarea şi impunerea propriei morţi, el este, cum s-a observat, o expresie a lui „Sein-zum-Tode"[1], apropiat şi de exemplul lui Empedocle, invocat de Lacan[2]. În mod obişnuit, tanatofilia este alăturată sentimentului erotic, ca un rezultat, observă chiar scriitorul, al împrejurărilor de după război.[3]

În ceea ce-l priveşte pe Rebreanu însă, chestiunea era mai veche. *Scara măgarilor* prezintă o atitudine surprinzător de matură prin nostalgia pe care o lasă să transpară ironia frecventă şi atât de impresionantă. Moartea este aici o glumă serioasă, o replică la melodrama livrescă, o ispitire a unor posibilităţi literare şi mai puţin o atitudine existenţială. Reiterarea o apropie totuşi de acest stadiu, prin delectarea pe care o cauzează. Deşi în mod superficial, moartea dă acum târcoale personajelor, fără însă a se constitui într-o manifestare fundamentală. Sinuciderile - din

1. Vitner, *op. cit.*, p. 180.
2. J. Lacan, *op. cit.*, p. 204.
3. L. Rebreanu, *Amalgam*, p. 156.

dragoste - sunt împrumtate epocii literare, fără o marcă artistică distinctă. Însă preocuparea ajunge statornică şi cea dintâi povestire tipărită de Rebreanu în „Convorbiri critice" (*Cântecul iubirii*) este reprezentativă pentru canalizarea interesului; dispariţia protagoniştilor nu are însă un rost profund şi nici predestinarea de mai târziu; moartea apare, din punct de vedere narativ, gratuită şi convenţională, un eveniment banal, care nu este rezultatul unei năzuinţe decisive.

După sinuciderea lui Remus Lunceanu, ostentativă şi rezumând orientarea de până acum a unui model în curs de constituire, autoviolenţa „dezertorului" Iţic Ştrul este considerată cu mai multă fineţe. Între afirmarea pătimaşă a dorinţei de moarte, pe care Lunceanu o expune pe larg, şi negaţia pe care o clamează Iţic Ştrul distanţa este mare şi reprezintă pasul către Personaj, a cărui sinucidere este potenţială.

În principal însă, atitudinea faţă de moarte se defineşte în cuprinsul relaţiei dintre Eu şi Celălalt, în care acesta din urmă semnifică totodată şi dispariţia celui dintâi. Punct de vedere din care extincţia nu poate fi considerată un eşec, deoarece nu aduce cu ea o ruptură, chiar când este (şi în mod curent este) violentă. Dimpotrivă, ea exprimă deplina aspiraţie către dăinuire, către durata neîntreruptă. Tocmai din acest motiv este respinsă stingerea totală înainte de a se fi realizat împlinirea individualităţii, în perioada de căutări (X, 29). Atunci moartea i se pare Personajului oribilă şi detestabilă.

O subtilă expresie a dominării prin moarte este ceea ce s-ar putea numi *actualizarea viitorului*, frecvent întâlnită în *Adam şi Eva*. Romanul pleacă de la prezent (camera de spital) spre trecut. Dar distanţa temporală dintre actualul povestirii şi cel dintâi „trecut" este uriaşă: între Toma şi



Mahavira sunt câteva mii de ani. Treptat însă distanţa se reduce prin apropieri succesive, prin salturi în amplitudine, care o îndreaptă către contemporaneitate. Or, fiecare istorie-segment nu mai are în vedere trecutul, cât viitorul, un viitor imediat, prim, care este al segmentului următor, apoi al următorului ş.a.m.d., coincizând în final cu prezentul povestirii şi semnificând totodată o întoarcere dintr-un viitor anterior în prezent; *voi fi fost* devine *sunt*: Mahavira se întrupează în Toma Novac. Trecutul aproape nu intră în discuţie, el este un datum incert: câteva zeci de veacuri sau o fracţiune de secundă. Oscilaţia nu ţine de domeniul gratuităţii, ci introduce o încercare de aneantizare (prin relativizare) a evenimentelor consumate: ele sunt mult prea apăsătoare pentru a nu se încerca depăşirea lor. Tocmai de aceea, Toma năzuieşte să le uite printr-o acţiune temerară în fond: se precipită în trecut, pentru a-l stăpâni şi, în acest scop, de acolo îşi determină viitorul. Care viitor semnifică în realitate chiar prezentul. Personajul dovedeşte astfel o siguranţă ciudată. El se fortifică în propria-i dorinţă atât de mult, încât reuşeşte să respingă asalturile realităţii. Şi le respinge pentru că le ignoră: între natură şi cultură a optat definitiv pentru cea dintâi.

Să privim mai deaproape acest mecanism, particular protagonistului rebrenian şi atât de diferit de acţiunile similare ale personajelor lui Sadoveanu şi Camil Petrescu. Nu intră în discuţie metempsihoza, care e un simplu artificiu. Este vorba de adâncimea şi de varietatea relaţiilor care se stabilesc în structura povestirii, distincte la fiecare din cei trei scriitori. Iar diferenţele pleacă de la modul în care fiecare din cele trei personaje îşi consideră eul. În principiu, dacă la Rebreanu protagonistul îşi dobândeşte în final individualitatea, la Camil Petrescu acestuia îi este frică de propria-i personalitate (motiv pentru care îşi scoate în

evidență eul, îl anihilează cu orice prilej), iar la Sadoveanu, el se află mereu în căutarea identității (motiv pentru care plonjează neîncetat în trecut). În ceea ce privește raporturile dintre protagonist și iubita ideală, Rebreanu operează o puternică particularizare a lor, prin evidențierea câmpului social. Paginile rezervate îndrăgostiților sunt extrem de puține; tocmai prin aceasta se realizează claustratrea și totodată degajarea cuplului din contingentul eruptiv.

La Camil Petrescu preocuparea pentru legătura dintre cei doi este continuă, raportarea la circumstanțe - necontenit ironică. Cuvântul personajului este liber, nestânjenit. Gheorghidiu, de pildă, se vorbește pe sine, cu o pasiune trădătoare. El se retrage în limbaj și nu în societate, precum la Rebreanu. Cu Sadoveanu, ne întoarcem într-un fel la Rebreanu, prin izolarea cuplului în social, dar urmată de renunțare: Breb se desparte mai mult sau mai puțin lesne de iubită, întrucât scopul lui în viață este altul. Cel puțin așa o mărturisește el, fie altora, fie lui însuși. Dar abandonul ascunde nemulțumirea față de răspunsul primit, nemulțumire știută dinainte, ceea ce atrage repetarea îndărătnică a actului, reluarea căutării cu același rezultat anticipat, într-o sisifică trudă.

Gheorghidiu amestecă prezentul cu trecutul într-un mod primejdios și structura romanului trădează acest joc. Capitolul prim din *Ultima noapte de dragoste...* ne introduce direct în actualitatea povestirii, creând în același timp o devansare. Următoarele capitole produc o fisură și se întorc în trecut, stabilind antecedentele celui dintâi capitol. De la capitolul *Ultima noapte de dragoste* intrăm iarăși în prezentul povestirii. Dar un prezent care este, în fapt, scos din timp. Anacronismul narativ își intensifică acțiunea în cea de a doua parte a romanului, care ar trebui



să fie prezentul povestirii. „Ar trebui", pentru că are loc o permanentă intercalare între timpul povestirii și timpul istoriei, cu predominanța subterană a timpului povestirii (iubirea nefericită). Subversiunea merge până la capătul romanului, unde se realizează întâlnirea celor două linii de forță și concilierea lor, tensiunea de până atunci rezolvându-se într-un fel oarecare: prin abjurarea faptelor consumate. Or, tocmai pentru că sunt abjurate, ele rămân cu atât mai vii și mai dominante, mai acaparatoare și mai definitorii pentru Gheorghidiu: un eu debil, care își caută sinuciderea în mod absolut conștient, fiind în realitate stins din clipa în care s-a întâlnit cu iubita. Slab, personajul lui Camil Petrescu nu se poate identifica, ci își alege drept armă de apărare proiecția, mult mai vulnerabilă și mai ușor de neutralizat, incapabilă să reziste atacului realității. Zbătându-se între natură și cultură, Gheorghidiu rămâne un „mort viu" în câmpul culturii. Viața sa este o pastișă: din *am fost*, devine *voi fi fost*.

Ce i se întâmplă lui Kesarion Breb e mult mai simplu, mai profund și, în același timp, mai apropiat de evenimentele prin care trece Personajul rebrenian (fără ca „profund" să implice și o apreciere de ordin estetic). *Creanga de aur* pleacă din prezent, asemenea lui *Adam și Eva* și *Ultimei nopți de dragoste...* Timp care este și al profesorului Stamatin, singurul capabil să vadă, concomitent, și în trecut și să-l simtă în el pe „bătrânul preot păgân care a sălășluit cândva sub bolta unei asemenea peșteri": cu alte cuvinte, pe antecesorul lui Breb, pe Breb însuși, sau pe amândoi, întrucât confuzia intră aici în ordinea lucrurilor. O contopire sugestivă, căci nu există nici un timp care să poată fi precis delimitat. Plecăm deci de la Stamatin și ajungem la Breb, înapoi în istoria Daciei, într-un anacronism narativ tipic sadovenian. Capitolul întâi

din *Creanga de aur* prevesteşte ceea ce se va întâmpla ulterior. De fapt, anticiparea înseamnă o întoarcere în trecut dintr-un prezent mult prea sigur declarat („în august 1926...”). Să cercetăm prezentul prefeţei (sau al capitolului întâi, cum îi zice mai bine Sadoveanu, pentru a sublinia continuitatea narativă) şi vom constata existenţa unor nuclee emblematice, alcătuite din întretăierea istoriei cu naraţiunea. În cadrul lor se produce o fuzionare a celor două planuri, fuzionare ad hoc, desigur, dar cu importanţă în descifrarea sensului pe care îl are pentru personaj atitudinea faţă de moarte. Întrucât între capitolul prim şi celelalte nu există nici un fel de legătură la nivelul istoriei, singurele capabile să arunce o oarecare lumină sunt aceste embleme, constituite în interiorul anacroniilor: din prezentul unei povestiri se trece brusc în prezentul altei povestiri, desfăşurate cu mult înaintea celei dintâi şi aparent fără nici o relaţie la acest nivel. Singura constantă este a personajului simbolic Stamatin/Kesarion, cel care nu recunoaşte atât o dumnezeire iconică, dar mai mult „ceea ce este etern, cuprinzând fiinţa şi nefiinţa”. O atemporalizare ce vine în sprijinul anacroniei, determinând-o şi explicitând-o. Anacronia se transformă ea însăşi într-o emblemă - a transpunerii personajului într-o ieşire din timp, pe principiul circularităţii: Kesarion este fostul Dechéneu, după cum Stamatin este el însuşi Kesarion. Nu mai există trecut, nici prezent, nici viitor: timpurile povestirii se anihilează reciproc, iar personajul este Kesarion, „împăratul” lor, dezlegare care permite trecerea dintr-un timp în altul. O dezlegare ezoterică, este adevărat, dar dovedind prin acest ezoterism, odată mai mult, intrarea în conul unei izolări intense, prin care simbolul să poată străbate în naraţiune. Personajul este povestit, de altcineva, care poate fi totodată şi el însuşi.



Ceea ce înseamnă că timpul este stăpânul lui. Timp şi personaj se caută perpetuu, fără a se afla vreodată, într-o circularitate gratuită, în cuprinsul căreia moartea şi nemoartea nu mai au nici un sens, de vreme ce totul este ştiut de la început. Kesarion, personajul sadovenian, trăieşte în echilibrul dintre natură şi cultură, a cărui precaritate şi-o asumă. *Sunt* este sinonim cu *voi fi fiind*.

Reîntorcându-ne la Rebreanu, se poate afirma acum cu certitudine că poziţia faţă de moarte reprezintă o piatră de hotar în circumscrierea Personajului: el nu se cade a se numi astfel decât din clipa în care moartea nu-l mai îngrozeşte. Adică începând cu fiul Glanetaşului, care acceptă uşor dispariţia, şi continuând cu Bologa, pentru care ea este o izbăvire. Deşi consimte la ideea morţii, mai mult chiar, deşi ea i se pare unica posibilitate de împlinire, Bologa îşi mărturiseşte totodată „dragostea de viaţă” (V, 138-139), năzuinţă ce există în Personaj concomitent cu tanatofilia, dar numai pentru a-l păstra intact în vederea succesului final. Simplu intermediar, mediu de întreţinere, conservare şi pregătire, al cărui preţ iese în evidenţă doar prin experienţa ultimă (V, 96-97). Cel care afirmă întâi un astfel de punct de vedere este Bologa, urmat apoi de Novac şi de Pahonţu. Se pare însă că în perioada dintre cei doi, Rebreanu ar fi avut o anume ezitare. Ca şi cum, o dată cu moartea lui Apostol şi cu episodul Faranga, s-ar fi consumat şi modul de a considera raportul dintre viaţă şi moarte. Momentul este divulgat de câteva ciorne pentru *Adam şi Eva*, (VI, 375-380), în care viitorul Personaj se povesteşte pe sine, derulându-şi visul: „sunt ars pe rug”, „o secure mi se înfige în ţeastă”, „contele mă împuşcă” - toate acestea urmau să fie narate de cel în cauză după ieşirea din vis. Modalitatea onirică avea un rost limpede: de a reliefa caracterul convenţional, artificios, al ansamblului

romanesc, pe de o parte; pe de alta, de a prețui viața numai pentru ea însăși, nu prin raportare la moarte. Ciornele denotă o anume oboseală a unui protagonist încă nu pe deplin maturizat, care însă va primi consfințirea locului central ocupat în cadrul Schemei romanești cu prilejul variantei trimise spre tipărire a lui *Adam și Eva*. Personajul există numai pentru a atenta asupra lui însuși, într-o conspirație perpetuă împotriva ascunderii propriei individualități, așa cum procedează Bologa în episodul distrugerii refelctorului. Predestinare ambivalentă, care fortifică pentru a ucide. Înlănțuire care la Bologa este iluminare etnică, la Faranga - ereditate. Iar pe deasupra tuturor, chemarea eului adevărat, ritualul nupțial al aflării lui, desfășurat după reguli care au câte ceva din rigiditatea melodramei, din preaplinul acesteia și din nerecunoștința față de candoare.

# Legendă și sacrificiu etnic

„Omul nu trebuie să se îndepărteze de pământ" - conchidea Rebreanu într-un interviu (VIII, 712), afirmând în continuare că toate romanele sale se întemeiază pe acest principiu. Nu era prea departe de adevăr, cu condiția să înțelegem prin „pământ" cadrul etnic în limitele căruia se mișcă Personajul, în care el se refugiază, dar în care își obține și individualitatea. Două funcții diferite, uneori divergente, dar oferind măsura unei preocupări și, mai ales, substratul ei. Pământ și etnie coincid în mod frecvent, ceea ce conduce la o altă suprapunere, a țărănimii cu „spiritul național"[1], dar lasă la o parte familia, ca unitate etnică reprezentativă.

În mod deosebit se observă paloarea funcției izolatoare a etniei pentru Personajul rebrenian, dacă ar fi să producem o comparație, de exemplu cu Kesarion Breb, la care ea este covârșitoare. A reintra în rândul Decheneilor, înseamnă pentru Breb consimțirea la o înfrângere dramatică, rezultată din constatarea neputinței insului de a ieși dintr-un tipar. A fi *eu* semnifică obligatoriu a fi *noi* și în acest caz acceptarea traduce o eschivare îndărătul unei multivocități aglutinante. Pentru Personajul lui Rebreanu a se închide în etnie reprezintă o ocazie nu numai rară dar și neavenită, întrucât el preferă să-și caute în altă parte individualitatea.

În genere, protagonistul fuge de oraș ori, chiar dacă trăiește acolo, este un inaderent funciar, viața urbană fiind asociată învederat autoritarismului. Lumea rurală ar fi

[1] L. Rebreanu, *Amalgam*, p. 102, 160, 163.

singura reprezentantă a etniei autentice, un *topos* unitar, cu deosebire în nuvelistică și transpus pe larg în *Ion*, a cărui figură centrală este „o slugă credincioasă a pământului". Motivul fidelității transpare din sentimentul compensatoriu pe care feciorul Glanetașului îl are pentru stăpânirea pământului. Pentru el, înscrierea titlului de proprietate la notar echivalează, în acea clipă, cu realizarea personalității proprii prin întregirea ei cu certitudinea unei posesiuni. Al șaselea capitol al romanului, *Nunta*, contrapunctează astfel două din liniile principale și complementare ale dramei: intrarea lui Ion în rândul deținătorilor de pământ (și deci în ansamblul unei etnii superficiale) și descoperirea de către Titu Herdelea a sensului spiritual al etniei, nu însă mai puțin acaparator. Ion și Titu pleacă de la o dragoste ipocrită. Cel dintâi află apoi o falsă înțelegere a etniei, cel de al doilea a realizat mult mai deplin și mai veridic sensul teritoriului spiritual pe care și l-a însușit. Cu toate că, din unghi social, dorința de pământ este, și Titu realizează înțelesul adevărat, suportul rezistenței etnice (IV, 422-423). Din punct de vedere narativ, esențială este însă încheierea romanului printr-o sărbătoare (sfințirea noii biserici) simbolică pentru insistența cu care se reliefează aspectul sufletesc al etniei. De altfel, aceasta pare a fi și orientarea întregului roman, deschis printr-o festivitate (hora) și încheiat prin alta. Hora pregătește înțelegerea lui Ion și a unei importante laturi a caracterului său, prin exprimarea unei vitalități robuste și agresive, iar ultima solemnitate din roman transferă în planul ceremonialului atributele etniei, fără a nega valoarea celor dintâi. Spiritualizarea devine o generalizare a primei faze, o concluzie a ei și, totodată, a Personajului, constituit acum atât din Ion, cât și din Titu. Legătura se subliniază și prin identitatea zilei în care se petrec cele două festivități-ramă.



Un aspect, amintit mai sus, se referă la caracterele complementare ale lui Ion și Titu. Dacă celui dintâi îi „lipsesc" unele elemente determinante, dacă el apare terestru și oarecum primitiv este pentru că cealaltă față a lui a fost adoptată de Titu. Paralelismul neîncetat dintre evoluția lui Ion și evoluția lui Titu este mult prea evident, scenele vecine care se luminează reciproc sunt mult prea dese pentru a fi considerate gratuități. „Toate mărunțișurile îmi sunt mai dragi acuma ca atunci când trăiam în mijlocul lor" (IV, 560) - scrie Titu, din București, părinților. Personajul autentic rebrenian prinde contur prin chiar aceste rânduri, perspectiva romanului fiind întrucâtva a lui: ultima scenă are în vedere certa căsătorie dintre Ghighi Herdelea și învățătorul Zăgreanu. O reeditare a compromisului Maria și Zaharia Herdelea și, implicit, a întregului roman, considerat prin prisma „uraganului uriaș" al vieții. Se prepară astfel *Pădurea spânzuraților*, în care etnia înseamnă absorbție totală, sacrificiu. Nu refugiu, dar identificare. Tulbure și nesigur la începutul romanului, sentimentul răsare și se impune în preajma morții lui Bologa, a cărui jertfă l-ar înlesni. Adept al insului integrat într-o colectivitate oricare ar fi ea, Apostol este stăpânit, în consecință, de respect față de autoritarism, deși, în subtext, atracția față de etnie se impune prin refuzul orașului, ca și prin cuprinderea în natură, numai pentru că acești factori îl retrimit către familie și locurile natale (V, 38). Etnia se suprapune peste individualitatea proprie și tocmai de aceea Bologa se îndreaptă febril către ea. Apostol devine un tip reprezentativ pentru această ipostază a Personajului prin ancorarea într-o istorie individuală specifică (tatăl, martir național; bunicul și mama, cu înclinații către spiritualizare).

Esențial este însă faptul că etnia lui Bologa presupune renunțarea deplină la exclusivism în numele refuzului de a

recunoaşte orice formă de autoritarism. Restricţia pe care o implică etnia este anulată de morala individualistă, al cărei reprezentant declarativ el este; prin aceasta îl anunţă pe Toma Novac şi îl explică, parţial, pe Puiu Faranga. Bologa pluteşte într-o sferă de dependenţe, căreia îi atribuie însuşiri de autonomie. Din această cauză, unele din acţiunile lui au un caracter gratuit, datorită căruia Apostol se izolează în teoretizarea „iubirii universale" - prea limpede formă de răspuns la un totalitarism absurd.

Este de observat că Rebreanu a ezitat între a-l numi pe Bologa un strict mandatar al etniei sau un himeric căutător al identităţii. Şovăiala apare desluşit în modificările efectuate pe variantele ce preced textul tipărit. Spre exemplu, episodul distrugerii reflectorului este unidimensionat în varianta din 1922 (V, 761-763), legat nemijlocit de aspiraţia către etnie. Apostol (aici, Victor) se raportează direct la calitatea lui de român, conflictul său este presupus între români şi ne-români, trecând apoi într-un plan umanitarist cu determinări concrete şi coordonate precise. Textul tipărit trimite direct la individualitatea intimă, tăinuită şi misterioasă totodată, a Personajului, prin accentuarea motivului preponderent al luminii; etnia este acum un intermediar, iar umanismul este secund.

În linii generale, modul de construcţie a episodului este acelaşi în ambele texte, dar ţinta s-a metamorfozat. În textul ultim se întâlneşte chiar o uşoară persiflare a umanitarismului, care nu mai ţine de Bologa, ci de intervenţia lui Gross (V, 88-89); urmează o contopire uşor expozitivă şi afectată cu etnia (V, 92), absentă din manuscris. Textul tipărit întoarce din nou atenţia către individ prin introducerea unui peisaj: curtea comandamentului, apusul de soare, toate văzute de Bologa



„parcă ar fi fost aici întâia oară în viaţă" (V, 94). Aluzia la renaşterea spirituală trimite direct la particular, fapt accentuat şi de conotaţia „albastrului" luminii ambiente, care, la Rebreanu, este emblema aspiraţiei spre sine a Personajului. Acesta prinde contur şi din propensiunea către tanatofilie, inexistentă în varianta din 1922, dar introdusă în textul tipărit şi deosebit de semnificativă pentru clarificarea trăsăturilor lui Apostol („Dar şi comorile sunt înşelătoare. Îndată ce ai descoperit una, râvneşti pe cele mai ascunse... Poate cea mai de preţ nu ţi-o dezvăluie decât moartea, şi totuşi o doreşti cu lăcomia avarului", V, 96). Astfel, protagonistul autentic rebrenian, cel dator să asculte de principiile modelului romanesc unic, s-a întrupat deplin în Apostol Bologa, prin contopirea dintre etnie şi individualitatea proprie.

O prefigurare a lui Bologa apare şi în *Vâltoarea*, în persoana lui Barchay Laszlo, prins, datorită avânturilor tinereţii, într-o conspiraţie împotriva regelui; regretă însă, ezitând între datorie şi etnie (XI, 424-429); dramatism ajuns la paroxism, când se stabileşte ca atentatul să fie îndeplinit chiar de el, aşa cum, mai târziu, Bologa va trebui să lupte împotriva armatelor române. Că pe Bologa îl chema, la 1907-1908, Barchay nu este întâmplător, răsturnarea onomasticii evidenţiind însăşi persistenţa problematicii, larg expusă într-o altă piesă, *Jidanul*, din 1914-1915, a cărui principală preocupare o constituie tema renegatului. Jocul „de-a etnia" al personajelor, făcut cu umor şi înţelegere, restabileşte un adevăr vizibil şi mai târziu, în *Pădurea spânzuraţilor*: între statornicia etnică şi bunăstarea interioară legătura este indiscutabilă. Precum David Pop, în *Catastrofa*, este desconsiderat atât de unguri, cât şi de români, tot astfel Mişu Haimangiu (Mendel Haimovici) este luat în derâdere atât de evrei, cât

și de români. Individualitatea lui este distrusă („nu mai sunt nimic", XI, 751) încă înainte de a-i fi pusă în discuție desăvârșirea, ce vreme de temelia etnică este șubredă. Fără asemenea suport, Haimangiu este un mort, așa cum i se va întâmpla și lui David Pop.

Respingerea de către propria etnie a constituit, iarăși, una din preparativele apariției lui Bologa în chip de Personaj. „Boanghina" sufere deseori în nuvelistica premergătoare romanelor, subliniind aspirația către consanguini și durerea de a nu fi înțeles, chiar acceptat, de unii dintre ei. Dincolo de acest aspect, conjuctural și superficial totuși, este de remarcat coincidența nemulțumirii lui Ion al Glanetașului și a lui Petre Petre; cu alte cuvinte, o continuitate a identificării Personajului cu o etnie considerată indivizibilă.

*Răscoala* propune o dizolvare aparentă a Personajului și o recompunere a lui doar din trăsături narative specifice. Novac plonja în istoria propriei individualități. Amărăștenii expun o *epopee a Personajului*, discursul asupra unei legende aparținând etniei acestuia. Esența legendei fiind revolta împotriva autoritarismului, expusă în *Crăișorul*.

*Răscoala* accentuează trăsăturile epopeice, între altele, și cu ajutorul unor procedee specifice, cum ar fi apariția premonițiilor, a călăreților albi, adică în genere a elementelor menite să actualizeze trecutul fabulos. Desigur, nu este vorba de o epopee pură.

În orice fel am privi Personajul din *Răscoala*, el se bucură de simpatie și de foarte multă înțelegere. Căci prin acest roman, Rebreanu scoate la lumină resorturile adânci ale protagonistului, epopeea sa etnică. Simptomatic este faptul că alegerea s-a oprit asupra unei mișcări net antiautoritariste. Iobagii ardeleni și țăranii argeșeni insurgenți reprezintă „descălecătorii" Personajului, întemeietorii etniei sale. Iar Personajul va fi, în cele din urmă, o sublimare a acestui trecut. *Crăișorul* nu are aproape nimic care să ne îndrume spre epopee, decât trecutul propriu-zis antiautoritar. Ca epopee, putem să o luăm mai curând noi, cititorii de azi, ai momentului lecturii. *Răscoala*, în schimb, are alte dimensiuni, infuzia eposului este aici adâncă, esențială, fără ea ar fi vorba de un roman printre altele. În primul rând, insurecția e privită ca un trecut imobil, transmis pe baza amintirilor ce viețuiesc în etnie. Aici, intervenția premonițiilor lui Anton nebunul și a călăreților albi este hotărâtoare, pentru că trimit istoria romanescă în sfera evocărilor fabuloase. Personajul își recunoaște cu acest prilej mai fiecare trăsătură fundamentală: brutalitatea sexuală, duioșia erotică, tanatofilia, revolta, arivismul etc.



În evoluția sa, protagonistul rebrenian are o certă înclinație către epopeic și ar fi de amintit aici *Ion*, *Pădurea spânzuraților*, *Adam și Eva;* faptul este vizibil în caracterul închis, ciclic, al timpului romanesc în care el evoluează. Este o consecință a trăsăturilor narcizice, a dorinței de a afla un trecut ferm, absolut, imposibil de eludat. Însușire esențială a timpului epopeic.

Procedeul principal al *Răscoalei* pare a fi acela al singulativului anaforic[1], de tipul: „luni m-am sculat devreme, marți m-am sculat devreme, miercuri etc." O repetiție insistentă a unei succesiuni de echivalențe. În fapt, este mai curând vorba de ceea ce am numit „fotografii mișcate", repetiția fiind și a ambiguității care acompaniază fiecare tablou. Prezumtivul este astfel accentuat, iar cotidianul - transmis prin intermediul unei imagini instabile sau instabilizate - este puternic relativizat, dezindividualizat, într-o înlănțuire care constituie un suport narativ

[1] În terminologia lui G. Genette, *op. cit.*, p. 146.

corespunzător dispersării Personajului. Repetarea planurilor contigui evidențiază din nou metonimia narativului la Rebreanu, ajunsă aici la manierism.

Procedeul este diferit de al lui *Ion*, mai simplu și mai direct în această privință. Reluarea unor echivalențe produce impresia nu atât de autenticitate, cât de fortificare voită a istoriei. Aici, istorie și povestire merg mână în mână, se suprapun adesea, pentru a crea în cele din urmă o axiologie a eposului individual. Reeditarea se produce la nivelul fragmentării protagonistului: Petre Petre e asemenea lui Melentie Heruvimu, acesta seamănă cu Trifon Guju, care nu se deosebește de Serafim Mogoș, nici de Chirilă Păun, nici de Toader Strâmbu, nici de Odudie, nici de Găligan, nici de Stan, nici de Vâlcu. Nu au chip distinct, nici gesturi particularizatoare, nici cuvinte deslușite.

La fel se întâmplă și cu istoria fiecăruia: unuia i s-a stins tatăl muncind pentru boier; altuia îi moare nevasta de neîngrijire; altuia îi lipsește hrana pentru copii; altuia îi urechesc boierii copilul; istoria fiecăruia se încadrează într-o serie de asemănări, din care se ivește povestirea romanului. Încât *Răscoala* este alcătuită dintr-un șir de paradigme convergente, cu rolul întăririi istoriei, timpul acesteia fiind astfel neschimbat, mai bine zis - neputându-se transforma pentru că este sufocat de imobilitate.

Firește, toate se referă la acea parte care are în vedere antiautoritarismul. De aceea, păstrându-se în limitele respectului epopeic, Rebreanu nu-și poate abandona Personajul în obiectivism, ci îi atribuie un trecut particular cu evidentă venerație. De aici, atitudinea parodică față de instituționalizare, izvorâtă mai mult din necesitatea deferenței față de tradiția Personajului său. În nici un alt roman notele parodice față de autoritate nu sunt atât de accentuate ca în *Răscoala*, unde nu rareori ele evoluează



către sarcasm. Se apără astfel uzanțele inviolabile în sacralitatea lor, pe care Personajul le crează.

Nici Breb, nici Gheorghidiu nu sunt incluși într-o astfel de perspectivă epopeică, deși prezența lor ca personaje unice i-ar fi putut favoriza. Se apropie, în parte, Breb, datorită aceluiași caracter sacru al trecutului și aparențelor legendare. În nici un caz Gheorghidiu, total antiepopeic prin distrugerea oricăror propensiuni spre autonomie. De epopee ține însă, în *Ultima noapte de dragoste...* cultul nedesmințit al propriului eu, vizibil de-a lungul tuturor evenimentelor traversate. Este singura „măreție" epopeică, realizată însă subteran și chinuit: Gheorghidiu trăiește într-adevăr în trecutul său epic, cu plăcerea demontării, dar nu și a trăirii lui în absolut, pe care, în schimb, o are Breb.

Oricât ar părea de paradoxal, Personajul rebrenian este, într-o anume privință, asemănător lui Gheorghidiu prin fărâmițarea în istoria proprie. Dar, pe de o parte, cel dintâi se regăsește într-o multitudine de fragmente etnice, în vreme ce, pe de altă parte, al doilea fuge de miile de cioburi ale oglinzii care i-a reflectat cândva chipul, fără a înceta să afirme unicitatea fiecărei raze. Breb nu zdrobește oglinda, dar nu pregetă să o plimbe în etnie spre a-și demonstra asemănarea. Dimpotrivă, Personajul rebrenian se anulează aproape cu totul, se refuză ca individualitate în fața legăturii sale cu etnia până într-atât, încât devine de nerecunoscut. Ion, Bologa, Novac, Pahonțu se bucură frenetic de a-și fi aflat o temelie solidă în tentativa unei întregi etnii de a respinge autoritatea, pentru a se păstra pe sine. Epopeicul se reface dintr-un mozaic monocrom, admirat cu venerație de arheolog.

Mai există o pricină pentru care *Răscoala* poate fi considerată epopeea Personajului și anume lipsa de implicare directă a acestuia în trecutul individului. Breb este

inclus prin Stamatin și prin povestitorul însuși. Gheorghidiu se aruncă el însuși în propriul trecut. Dar Personajul rebrenian își contemplă raporturile etnice ca pe o entitate absolută, detașată oarecum de el și suficientă sieși: nu le poate nici modifica, nici interpreta altfel decât cum îi sunt date. Pentru a se asculta pe sine, el ascultă, în *Răscoala*, mai întâi etnia, în fața căreia își anulează cu desăvârșire prezentul, spre a-l confunda cu o istorie adecvată consanguinității.

De fapt, ce înseamnă prezentul Personajului la Rebreanu? Iată o întrebare care se pune în relație imediată cu *Răscoala*. Nu este, desigur, un timp istoric sau, mai bine zis, este un timp istoric în al doilea rând, în relație cu socio-critica. În primul rând, prezentul său este continua luptă pentru aflarea identității și, după cum afirmam în alt capitol, un timp al prezumtivului. Așa se explică, între altele, imixtiunea acestuia în scenele „de dragoste" și „de moarte", marcând actualitatea infuză a protagonistului, care antrenează cu el o durată particulară, generată de evoluția interioară.

Însoțindu-l peste tot, în momentele decisive, prezumtivul aduce în epos unda nostalgică a legendarului și realizează o desprindere de actualitate și de istoric. Ivirea lui în *Răscoala* este o probă a existenței Personajului și în acest roman, ce pare - din punctul lui de vedere - lipsit de un asemenea atribut. Exegeza clasică vorbește de „personaje" (Grigore, Titu, Miron, Petre Petre), mulțumindu-se, cât îi privește pe ceilalți, cu aprecierea lor drept fundal; sau reproșând, de-a dreptul, absența unor „personaje" caracterizate „ca la carte". Nu este vorba, cum susține un cronicar al epocii, de „o mie de Ioni", pentru că astfel păgubim romanul de legătura lui firească și evidentă cu absolut toate celelalte scrieri ale lui Rebreanu. Cei „o



mie de Ioni" există, adevărat, dar, pe lângă ei, îi întâlnim și pe Bologa, și pe Novac, și pe Pahonțu, și pe Liana Rosmarin, și pe Salomia Ionescu. Toți aceștia se reunesc nu numai pentru a demonstra capacitatea extraordinară de creație a lui Rebreanu, ci și posibilitățile lui nebănuite de a realiza o personalitate proteiformă, păstrând însă amprenta organicității. A urma destinul propriu, care este, totdeauna și fără abatere, regăsirea eului, a identității, a o afirma cu tărie, în fața tuturor, apoi a dispare cu conștiința împăcată a împlinirii - iată singura cale de manifestare a Personajului, singura lui modalitate de a fi, de probare a viabilității. Iar Personajul *Răscoalei* (confundându-se în mare măsură cu țărănimea insurgentă) exact asemenea lucru îl face, pentru a-și arăta că există, ca individ autonom și în pofida moralei oficializate. În această privință, comentariile de până acum asupra romanului au evidențiat suficient astfel de date, subliniind numai, fără temei, caracterul de „psihoză" al devenirii. Ceea ce este cu totul aberant, întrucât nici Ion, nici Bologa, nici Pahonțu nu sunt abateri, ci indivizi absolut normali, pentru care existența se transformă într-o cumplită încleștare spre a-și afla veritabila individualitate. Nu altceva întreprind și răsculații amărășteni, cu mijloacele dintotdeauna ale lui Ion, Bologa, Novac, Pahonțu, Horia, despre care în nici un caz nu se poate spune că ar fi psihopați. Amărăștenii pleacă de la un statut totalmente banal, comun, de obedienți față de datorie; precum Bologa se supune ordinelor chezaro-crăiești, tot așa țăranii îl ascultă pe Miron Iuga. Spiritul lor este gregar, ca și al lui Pahonțu, în sensul apartenenței la moralitatea dominantă. Întâlnirea, „întâlnirea" tipic rebreniană, a Personajului cu destinul, este anticipată și în *Răscoala* din chiar primele pagini, prin comentariile lui Ilie Rogojinaru, prin discuțiile de la masa restaurantului „Enache", în sfârșit, prin apariția

lui Petre Petre în cizmăria lui Mendelson, marcată de însoțirea cu prezumtivul. Într-un fel, primele pagini reiau cele ce s-au întâmplat în *Pădurea spânzuraților*, când erau puse față în față psihologia supușeniei aparente și morala autoritară. Bologa crede și el, cel puțin la suprafață, în posibilitatea ființării sale în cuprinsul imperiului autorității, tot așa cum amărăștenii se încred în clemența boierului Miron. Așteptarea, lunga așteptare despre care s-a scris de atâtea ori când era vorba de *Răscoala*, este obișnuită tuturor romanelor rebreniene și nu exprimă altceva decât tatonările Personajului, zbaterea sa între fidelitatea colectivă și necesitatea propulsării într-un alt sistem etic, până la dobândirea certitudinii incompatibilității. Cu toată aura lui de „apostol", Bologa rămâne un insurgent, foarte asemănător lui Petre Petre. Diferența intră în limitele, înguste, ale nuanței.

Forța încrederii în aflarea unui statut particular o are și Bologa, dar ea este obișnuită și locuitorilor Amarei: așa cum Bologa se convinge că nu are ce căuta în „imperiu", tot așa țăranii ajung la încredințarea că se pot lipsi de „boieri". Atât unul, cât și ceilalți și-au creat un ideal de autoritate cu însușiri de certă proiecție a propriului individualism: „dincolo" pentru Bologa, „Vodă" pentru țărani. Erosul nu putea absenta din această schemă de mult practicată și acesta este, între altele desigur, rostul cuplului Petre Petre/ Nadina Iuga, șters aici, dar apropiat de ceea ce reprezintă el, pentru Personaj, în *Crăișorul*, prin Horia/ Rafaela.

Ajunși la acest punct al paralelismului, este cazul să subliniem faptul că *Răscoala* amendează în chip serios caracterul istoriei „de dragoste" din romanele rebreniene. Tocmai inconsistența, aproape absența lui din roman este un indiciu al însușirilor sale aleatorii în întregul model



romanesc al lui Rebreanu. Invariabil, modelul include, la nivelul istoriei, și o relație „de dragoste" (Ion/Florica, Bologa/Ilona etc.), acompaniind împlinirea individului și premergătoare dispariției sale fizice. Locul acestei legături istorice, despre care am opinat în alt capitol că, în registrul povestirii, însumează atât o identificare, cât și, pe alocuri, o proiecție, este luat în *Răscoala* de aspirația către „pământ", cu alte cuvinte, către o posesiune ideală, irealizabilă în mod evident în concretul social respectiv, dar cu atât mai râvnită. Aspirație care, la nivelul povestirii, se traduce prin întoarcerea către sine, către personalitatea autentică.

Dar Schema continuă: Bologa și Ilona, Toma Novac și Ileana, Pahonțu și Cristiana se întâlnesc, ursita Personajului s-a realizat, s-a obținut certitudinea posibilității de împlinire a unui destin caracteristic. Și răzvrătiții din Amara au dobândit această siguranță, chiar dacă, în stratul istoriei romanului, ea este iluzorie. Credința într-o hărăzire reciprocă este neîndoielnică: ei sunt făcuți pentru pământ și pământul pentru ei. Tot așa cum Novac și Ileana au apărut pe lume unul pentru altul.

Din această perspectivă, încheierea este absolut schematică: odată convingerea dobândită, odată ce s-a săvârșit posibilitatea întregirii, dispariția fizică (voită sau nu) este un lucru, în ordinea aceleiași Scheme, obligatoriu. Amărăștenii sunt uciși, așa cum se întâmplă cu absolut toți ceilalți protagoniști, cu alte cuvinte - cu Personajul rebrenian, începând cu Ion și încheind cu Toma Pahonțu. Cu o singură deosebire, de nuanță. Ion și Toma Novac, Bologa, Horia și Pahonțu se sinucid, având conștiința actului lor de autoviolență. Insurgenții Amarei mor fără acest sentiment, lipsindu-le convingerea faptului că sunt victime. Ei nu se sacrifică, ci sunt sacrificați, în cadrul unui ceremonial colectiv. Și tocmai aici, în absența conștiinței

suicidare, putem afla un nou argument în favoarea identificării cu etnia, pe care o întreprinde, în *Răscoala*, Personajul. Când el, sinucigaşul, îşi trimite la moarte etnia, o face numai în virtutea unei comuniuni adânc resimţite la nivelul culpabilităţii. A-i ucide pe amărăşteni înseamnă, în realitate, a-i mistui în propria personalitate. Temeiul Personajului, temeiul ultim, dincolo de care cu greu s-ar mai putea afla altceva, se află în această contopire cu o etnie jertfită, pentru a putea fi înglobată total, prin aceeaşi cale a sacrificiului pe care o alege şi individualitatea. Nu este deloc lipsit de însemnătate că *Ion* şi *Răscoala* îşi află începuturile, după cum a stabilit Niculae Gheran (VIII, 578) prin anii 1908-1910, adică atunci când Personajul, cum am constatat cu alt prilej, prinde contur. Copilăria şi adolescenţa coincid aşadar cu apropierea de intuirea sacrificiului colectiv şi de legătura pe care acesta ar putea-o avea cu propria evoluţie, mai bine zis, cu propriile rădăcini. Cronologic vorbind, sacrificiul etnic se încheagă într-un prim punct de plecare, anterior individualismului şi demonstrând că identificarea cu etnia deţine prioritatea şi ilustrează stadiul originar al dobândirii identităţii. „Originar" neînsemnând aici „neesenţial". Căci etnia a fost totdeauna un punct controversat: Personajul şi-a dorit mereu să fie alături de ea, după cum mereu şi-a dorit să fie singur. O alternativă dramatică, izvorâtă dintr-un acut sentiment de dezrădăcinare, care se instăpâneşte treptat asupra fiinţei sale, prevestit de *Ciuleandra*, dezbătut în *Jar* şi reluat pe larg în *Gorila*. Dar *Răscoala* îi atestă forţa distrugătoare, abil ascunsă îndărătul direcţionării unilaterale a violenţei. Etnia devine astfel victimă în cadrul unui ritual mai complex şi mai profund decât simpla participare „afectivă". Este „criza" care i-a îngăduit lui Rebreanu, o



dată intuită, să cristalizeze ulterior oamenii, aşa cum se exprima într-o conferinţă din 1943 (VIII, 583).

A apărut astfel legenda Personajului, examinarea subteranelor aderenţei sale la colectivitate, altfel zis - a necesităţii imperioase de a se afilia unei tradiţii care să fie şi proprie, dar, în acelaşi timp, şi comună. Eposul *Răscoalei* se întemeiază în profunzime pe trecutul legendar al Personajului. Lipsiţi de cultul pentru propria lor legendă, Ion, Bologa, Horia, Pahonţu, Novac, Salomia ar rămâne suspendaţi într-un vid cosmopolit. Ei nu pot fi înţeleşi în afara *Răscoalei*, deoarece, puternic implantaţi în pământul Amarei, îşi fixează individualitatea prin contopirea cu eposul imuabil al consanguinităţii.

În *Pădurea spânzuraţilor*, etnia era un factor „afectiv", în sensul celor spuse mai sus, o asipraţie cu caracter „verosimil" şi individualist, având-şi raţiunea într-o proiecţie mediată şi tangentă. De aceea romanul nu cuprinde nimic epopeic, nimic care să aibă în vedere un univers comun, rigid şi venerat. Bologa se sacrifică în victimariul propriu - în ordinea povestirii sale din roman şi nu, bineînţeles, în ordinea istoriei sociale, unde lucrurile sunt clare şi fără drept de apel. Ritualul său este stingher, foarte asemănător cu al lui Kesarion Breb. Mitologia lui Apostol decurge din chiar istoria lui şi nu, precum la răsculaţii Amarei, dintr-un trecut comun. Mai mult încă, Bologa are o legendă particulară, dată de o biografie distinctă, legendă care nu poate fi modificată, ci numai controlată. Spre deosebire de el, Personajul *Răscoalei* îşi crează propriul mit, din conştiinţa unei istorii a dorinţei care îl aruncă' în afara lui însuşi, spre a lăsa vizibilă devenirea, creaţia. Din acest punct de vedere, între *Crăişorul* şi *Răscoala* există înrudiri evidente, nu la nivelul motivului, ci la acela al modurilor de închegare a mitului

de-a lungul povestirii Personajului. În aceasta constă valoarea de exercițiu pregătitor a *Crăișorului*. Diferența stă însă în calitatea mijloacelor. În Horia, artificiul este transparent, aproape fără echivocul pe care îl prilejuiește detașarea istorică. Răsculații teleormăneni sunt însă mai subtili, au evoluat sub acest raport: pentru ei mitologia este mai curând o conștiință a mitologicului decât o existență palpabilă. Sau, altfel spus, o trăire. Amărăștenilor li se crează un mit particular, comunitar, încă de la începutul istoriei romanești, preluat apoi de către povestire, o dată cu întâia apariție a lui Petre Petre. În el, se intră treptat, pe diferite căi și aproape la toate nivelele. Personajul *Răscoalei* devine obiect legendar el însuși, din chiar prima frază („D-voastră nu cunoașteți țăranul român..."), capitolul prim al romanului consacrând câteva episoade unei schițe de portret în această direcție.

Fără îndoială, este mult mai ușor să descifrăm mitologia lui Breb și chiar a lui Ștefan Gheorghidiu, nu numai pentru că a amândurora este aproape identică, dar și pentru că se întemeiază pe un fond de referințe clare: atât personajul sadovenian, cât și cel al lui Camil Petrescu fac trimiteri frecvente la preocuparea față de trecut. Nu se întâmplă același lucru în *Răscoala*, unde faptele au loc într-o actualitate extrem de vie și de violentă. Or, tocmai aici, în forța de consumare a prezentului, se află și explicația mitologiei pe care și-o construiește protagonistul rebrenian, altceva decât lumea prezumtivului, către care aspiră și care este o obsesie a viitorului.

Narațiunea se îndărătnicește să se întemeieze pe acte repetate, de felul amintit - singulativ anaforic. Insistența este unilaterală - asupra prezentului Personajului - iar intercalările parodice se încadrează în aceeași perspectivă și nu le poate fi apreciat locul decât dacă se are în vedere



vecinătatea imediată de care depind total. Mesajul regal și spectacolul deschiderii Parlamentului (VIII, 172-174) sunt direcționate către situația Personajului, a amărăștenilor adică, și alăturarea este menită să-i întărească poziția în actualitate. La fel se va întâmpla și mai târziu, în scenele de represiune, o dată cu apariția lui Baloleanu. Așadar, o actualizare continuă, despre care s-ar putea spune că nu are nimic de ascuns.

Și cu toate acestea, repetiția stăruitoare a aceluiași act trădează existența cu atât mai puternică, cu cât este tăinuită și devastatoare, a unei istorii deduse din caracterul de ceremonial al prezentului. Aproape nici una din scenele *Răscoalei* care se referă la Personaj nu depășește limitele ritualului, vizibil cu mult mai mult decât în *Ion*, în gesturi, vorbe, atitudini. Totul este acum puternic ritualizat și se poate aminti, între altele, desigur, că o asemenea însușire se ivește în momentele de vârf ale descătușării pulsionale: posesiunea Nadinei de către Petre, mutilarea lui Aristide, incendierea conacului. De altfel, toate acestea sunt practici curente, care trimit în mod direct la ceremonii anterioare *Răscoalei*: botezarea întru ortodoxie a „papistașilor", în *Crăișorul*, nașterea pe pământ a copilului lui Ion al Glanetașului ș.a. Însă „Crăișorul" trăiește în povestire, nu în prezentul istoriei, așa cum se întâmplă cu Ion și cu amărăștenii. Este o trăsătură comună, dar curând întreruptă, nici la jumătate cale, întrucât feciorul Glanetașului locuiește într-o mitologie particulară, anticipându-l pe Bologa, în timp ce răsculații Teleormanului își crează o mitologie de tip comunitar, nu pentru că Personajul pe care îl întruchipează ar fi pluricefal, dar pentru că fabulosul lor este reprezentantul unei etnii, aceea a protagonistului romanesc, original și generat de o operă, și nu exterior și aparținând etnologiei. Ion poate fi

„le Roumain" în această ultimă ordine, dar în biografia Personajului rebrenian atributul acesta îl poartă cu mai multă îndreptățire toți locuitorii Amarei.

Caracterul ritualic se observă chiar și în planul arhitectonic al *Răscoalei*, alcătuită, cum aminteam anterior, din repetarea unor identități. Gestul aparține intenției de a crea o anume rigiditate a tensiunii, mai bine zis, o anume solemnitate. Căci este de observat înlăturarea aproape totală a modulărilor temporale și predominarea celor spațiale. Povestirea se împarte între București și Amara, cu foarte mici, neobservate și adesea nici menționate abateri de la cronologie, ceea ce marchează un procedeu, deci o preocupare. Pendularea în același spațiu nu diminuează mitologia, dimpotrivă, o fortifică prin accentuarea iluziei unui prezent dominant. Căci mitul insurgenților nu este opera unui trecut idealizat, precum la Breb, ci creația unei actualități venerate pentru vitalitatea ei.

O actualitate totuși închisă, cu valoare independentă, autonomă în fixitatea ei: istoria Personajului se petrece între „răsăritul" și „apusul" povestirii sale. Ar fi greșit să presupunem că prin aceasta *Răscoala* avansează o ruptură între *este* și *ar fi*. Oricât de legendar se înfățișează, acest prezent este legat, tocmai prin caracterul lui totalitar, de prezumtivul subiacent Personajului. În nici un alt roman raportul nu este atât de strâns și de intercondiționat precum aici. *Este* își demonstrează mereu propensiunea către *ar fi*, refuzând trecutul pentru că l-a actualizat. Consumat acum, trecutul nu poate fi recunoscut decât cu dificultate, sub înfățișarea mitologică a actualității. Viitorul, ca în toate romanele lui Rebreanu, apare la prezumtiv, cu o nuanță de incertitudine venită din copleșitoarea atracție a identificării. Acordul dintre cele două modalități de trăire a duratei se petrece la nivelul a ceea ce aș numi enunțul deschis al



Personajului, introdus o dată cu apariția lui Petre Petre: „Om aștepta, ce să facem" (VIII, 59). Procedeul este larg utilizat, cu predilecție vizibilă aproape în toate finalurile de fragment în care apar amărăștenii. Este recunoscută imprecația aproape stereotipă a babei Ioana, cu o adresă foarte vagă, pe care uneori nici circumstanțele imediate nu o pot canaliza (VIII, 134, 156, 519). Când pe Ignat Cercel perceptorul îl execută fără milă, țăranul încheie scena cu un foarte indecis „Apoi ce să facem, dom perceptor, ce să facem?" (VIII, 176). Melente Heruvimu îi răspunde primarului Ion Pravilă cu un „Apoi da!" (VIII, 209) foarte ambiguu. Neterminat rămâne și gândul lui Petre Petre: „Apoi până n-om pune mâna pe topoare nici noi n-om..." (VIII, 244), urmat imediat de apostrofa lui Lupu Chirițoiu: „Ia taci, măi Petrică, ia mai taci!", apostrofă care, dublată, are menirea de a completa răbufnirea curmată a interlocutorului. A fost deseori comentat de critici acel „De!", introducând un echivoc care lasă enunțul într-o puternică suspensie profitabilă pentru cele ce urmează.

Căci un prim rol al enunțului de acest fel constă în oferirea unei posibilități de racolare a Personajului, de smulgere a lui din diegeză și de proiectare în povestire. Enunțul deschis aparține celei din urmă și înscriindu-se în sfera diegezei, are menirea unei anticipări și, prin aceasta, se constituie într-o modalitate narativă cu repercusiuni la un nivel superior:

— „Bați coasa, Trifoane, ori...? întrebă Leonte fără uimire.

— O bat să fie bătută! zise Trifon fără să ridice capul.

— Mi se pare că vrei să cosești înainte de a semăna?

— Apoi dacă trebuie?... De!" (VIII, 334-335).

Uneori, amplitudinea unei asemenea anticipări este deosebit de mare: între afirmația ambiguă a lui Petre „Că

bine zici, face şi focul lumină, când nu-i alta!" (VIII, 182) şi porunca lui izbăvitoare „Foc!... Foc!... Praf şi cenuşă să se aleagă" (VIII, 465) a trecut aproape o jumătate de roman.

Cel de al doilea scop al enunţului deschis este de a stabili o relaţie mai fermă între prezentul istoriei şi prezumtivul povestirii. Acesta din urmă este nemijlocit legat de realizarea identificării sau, cel puţin, de apropierea ei, care, în *Răscoala*, coincide cu insurecţia propriu zisă şi luarea în stăpânire a pământurilor. De aici înainte, procedeul dispare, dovadă că şi-a îndeplinit funcţia şi că nu mai este util. Enunţul deschis este abandonat, ambiguitatea lui nu mai este folositoare de vreme ce Personajul şi-a întâlnit destinul.

Este singura oară când Rebreanu apelează la procedeu, în scopul particularizării protagonistului şi la un alt strat al naraţiunii decât acelea referitoare la arhitectura ansamblurilor. De aceea pentru a preveni eventualele confuzii, să precizăm că întreruperi ale unei replici, de felul amintit (la VIII, 244), în cazul lui Petre Petre, se ivesc în mod curent la Rebreanu, în toate romanele sale. Dar funcţia lor este alta, fără legătură cu articulaţiile dintre Personaj şi povestire. Implicaţiile lor narative sunt de alt ordin şi se datorează, în bună măsură, imposibilităţii scriitorului de a găsi o manieră specifică de sugerare a unei anumite stări psihice. Surpriza, încurcătura, nepriceperea şi, în general, ceea ce ţine de paroxism nu este exprimat altfel decât printr-un limbaj sincopat, de aspect închis şi fără rezonanţă. Nu este propriu numai Personajului, ci se întâlneşte la toţi actorii, fără deosebire de poziţia în povestire. De obicei, cel în cauză preia maşinal fragmente din replica imediat anterioară. Exemplele fiind numeroase, ne mărginim la unul singur. Răspunzându-i avocatului



Lendvay, care îl acuza că este „suspendat din slujbă", dar să nu aibă „nici o grije", învăţătorul Zaharia Herdelea reproduce obsesiv: „Da, da... nimic... fără grije... suspendat" (IV, 386). I se întâmplă şi personajului însuşi să nu poată afla un alt chip de a replica: pretorul îl anunţă pe Apostol că „sentinţa va fi executată imediat", iar Bologa repetă „imediat... imediat" (VI, 311). Desigur, este vorba de un şir de automatisme, să subliniem, extrem de numeroase, care au oferit unor critici argumentul unui „primitivism" al psihologiei romanelor lui Rebreanu. Fără a nega în întregime adevărul unei astfel de evaluări, să precizăm totuşi că discuţia ar trebui transferată la nivelul explicaţiei şi înţelegerii şi abia apoi retrimisă în planul aproximărilor axiologice.

Exemplul de mai sus, din *Pădurea spânzuraţilor*, se completează cu altele, excerptate din contextul imediat al Personajului. Mahavira, din *Adam şi Eva*, repetă numele fecioarei iubite, singurul cuvânt care îl putea interesa după cel el fusese rostit de un oarecare; astfel, sfârşitul episodului prim al romanului este marcat de invocaţia „Navamalika" (VI, 61-64).

Din *Răscoala*:

— „Degeaba batjocoreşti, don primar, că astea nu-s de batjocorit! Că nici strâmbătatea nu poate stăpâni mereu şi trebuie *să vie vremea dreptăţii*!

— Apoi *dreptatea nu vine* călare, moşule! făcu Pravilă cu alt glas.

— *Vine* cum poate şi bine că soseşte! bâigui bătrânul" (VIII, 581).

Sau:

— „Dar noi *ce facem*, măi creştini? Şezătoare ori?...

— Aşa-i, aşa-i, *ce facem*? (VIII, 284).

În *Răscoala*, această construcţie este foarte frecventă în

dialogurile amărăştenilor, încât dobândeşte, şi ea, ca şi enunţul deschis, valoare de procedeu. Mai mult încă, sătenii folosesc adesea şi o altă alcătuire, căreia i-am putea spune autorepetiţie: „N-o lăsăm, cum s-o lăsăm?" „Pleacă, măi, că te bat, auzi? Ori n-auzi" (VIII, 306); „O bat să fie bătută"; „Te-ai boierit, ai? /.../ Să nu fii boier, că te-a luat dracul" (VIII, 335); „Muiere, să taci! Auzi ori n-auzi?" (VIII, 337). Exemplele ar putea continua pe pagini întregi. Să fie oare un simplu procedeu „realist" de „redare" a „vorbirii" populare? Poate fi vorba şi de o asemenea interpretare, dar întrucât avem în vedere numai *Răscoala*, nu şi celelalte romane. Pentru că de îndată ce raportăm procedeul la ansamblul romanesc rebrenian, suntem constrânşi să-i recunoaştem prezenţa sub alte forme, peste tot şi să încadrăm „vorbirea populară" într-o altă explicaţie, înglobând-o totodată în ceea ce am numit limbaj discontinuu, despre care putem afirma acum că se constituie ca un revers al enunţului deschis, în plan narativ. Cu alte cuvinte, face legătura dintre Personaj şi naraţiune, ancorându-l profund pe cel dintâi în acest registru al romanului, prin invocarea unei absenţe: absenţa cuvântului, a descătuşării lexicale în circumstanţele tulburătoare ale aflării sinelui. Anafora trădează propensiunea spre identificare a protagonistului fie cu „Ea", fie cu etnia. Cazul lui Mahavira este elocvent pentru cea dintâi împrejurare. Şi mai convingătoare sunt scenele dintre Toma Pahonţu şi Cristiana Belcineanu (X, 211, 257 - 258, 343), în care Personajul se face ecoul cuvintelor „Ei" în mod constant; sunt clipe în care „toate cuvintele ei, adunate în inima lui ca picături de vrajă, îşi desluşiră înţelesul" (XI, 211). Precizarea povestitorului este esenţială în sesizarea rădăcinilor acestei stări de refren psihic în care se află angajat Personajul. Blocarea individualităţii este aproape



totală, el nu mai recepţionează decât cuvintele „străine" care se întorc din oglindă şi care sunt, de fapt, ale sale. Abia acum, în cuprinsul acestei absenţe, se eliberează, într-o culme neatinsă altădată, cuvântul propriu, cuvântul lui Celălalt, ascuns, oprimat îndelungă vreme şi tocmai de aceea cu forţă de convingere. Prin această apropiere a unui discurs „străin", Pahonţu vorbeşte despre Celălalt, despre el însuşi cel adevărat, întrezărit într-o clipă de detaşare ambiguă, care îl marchează definitv. „Ubi cogito, ibi sum" - parafrazează Lacan[1]. Personajul rebrenian afirmă „sunt" în cuprinsul acestui trecător exil revelator: el gândeşte acum într-un alt registru decât cel cotidian şi va continua să existe în el febril, ca într-o regăsire desăvârşită.

*Răscoala* avansează o altă faţetă: contopirea se realizează la nivelul refrenului întrerupt, între individualităţi analoage etnic. Refrenul poate să se schimbe între doi amărăşteni, precum în dialogul dintre Leonte Orbişor şi Trifon Guju referitor la „bătutul" coasei, în cuprinsul căruia Trifon reia şi întăreşte cuvântul lui Leonte. Dar poate să aibă loc şi în monologul unui singur actor, precum în lunga apostrofare pe care Martin Stan o adresează „boilor". Cazul acesta din urmă este şi mai semnificativ, întrucât presupune o dedublare marcantă. Etnia se face simţită acum mult mai puternic decât cu prilejul întrunirii unui grup. Refrenul nu mai trece de la Leonte Orbişor la Trifon Guju, ci de la Marin Stan la Marin. Statutul etniei se răsfrânge asupra Personajului din chiar interiorul său, din profunzimea conştiinţei mitice, asupra existenţei individuale. Sincopele divulgă trecerea şi jalonează adâncimea la care se petrece fuziunea. Aceasta este mai frenetică şi mai acaparatoare decât în alte împrejurări. Etnia realizează o atracţie mai puternică, în cuprinsul *Răscoalei*

[1] J. Lacan, *op. cit.*, vol. I, p. 275.

evident, decât alte căi de descoperire a sinelui. O demonstrează frecvenţa sincopelor de acest fel, prin care se înfăptuieşte o armonie particulară a dialogului, o fortificare a limbajului Celuilalt care nu a mai fost atinsă în nici un alt roman: „la mâna de pe mine!... De ce pui mâna pe mine?... Ce-s eu, sluga ta, să pui mâna pe mine?... De ce ai pus mâna pe mine?" (VIII, 367).

Astfel, chiar dacă nu crează un roman de o valoare deosebită, Rebreanu dă viaţă, în *Răscoala*, epopeii eu-lui în lupta pentru propria recunoaştere. Abia aici se desprinde foarte clar conştiinţa Celuilalt, care este şi Eu şi Tu, în acelaşi timp, este un Noi cu rădăcini adânci, mult mai adânci decât conflictul din diegeză lasă să se înţeleagă ori, mai curând, a fost constrâns unilateral de critici să exprime. Fiecare amărăştean vieţuieşte, la suprafaţă, într-o individualitate distinctă, are personalitatea lui, evidentă în vorbire, reacţii, în ritmul lor ş.a.m.d. În acelaşi timp însă, fiecare amărăştean nu vieţuieşte cu adevărat decât, în roman, evident, ca reflex al unei conştiinţe legendare. Conştiinţa sa adâncă este lipsită de personalitate, nimic nu o individualizează, până şi motivele refulărilor sunt extrem de înrudite. La nivelul acesta fabulos, Personajul aparţine cu totul comunităţii, altfel spus - etniei, pe care conştiinţa mitică de care aminteam o defineşte. *Ethos* şi *mythos* sunt aici deplin sinonime şi protagonistul nu face nici o deosebire între ele, întrucât constată că individualitatea sa are o temelie trainică şi care poate inspira siguranţă. Este singura dată când el are sentimentul încrederii depline, pe care Kesarion Breb şi-l refuză, iar Gheorghidiu nici nu-şi pune problema de a-l aborda. Căci mitul îi rezervă personajului un Celălalt absolut şi, ca atare, imuabil şi tonic, precum este şi simbolicul. Breb trăieşte şi el într-o lume simbolică, aceasta fiind însă învăţată, inculcată: el este un



„egiptean", care se disimulează îndărătul acestui univers ezoteric şi se sileşte să se formeze după imaginea lui. Nu înseamnă că simbolismul său este factice, dar numai că are o altă natură şi o altă destinaţie decât ale Personajului rebrenian. Ezoterismul lui Breb îşi are sorgintea într-o tendinţă clară şi imposibil de confundat, de izolare. Personajul lui Rebreanu cunoaşte şi această înfăţişare, pe care o discutăm la locul cuvenit, dar numai într-o măsură neînsemnată, izolarea sa producându-se pe un alt tărâm. *Răscoala* avansează un simbolism care provine din necesitatea identificării. Mitul etniei este cu atât mai prezent, cu cât nu este niciodată declarat; el este subteran şi, în consecinţă, cu un rost formativ mai accentuat. Nevăzuţii „călăreţi albi" pot să pară livreşti dacă nu-i localizăm în zona suprapunerilor legendare, asemenea Anton nebunul. Legenda modelează prezentul, mitul contribuie la structurarea şi asamblarea individului, constrâns să treacă mai întâi prin confruntarea cu etnia. Sinonimia mit - legendă - etnie funcţionează asemenea unei oglinzi, reflectând imaginea actualităţii individuale sau colective. Mimetismul este aproape desăvârşit, creatorii mitului se regăsesc în mit, care, la rândul lui, îi modelează. Şi nu precum la Sadoveanu, unde cel chemat să producă mitul este individul, unicul („Kesarion"). De aici şi diferenţa de trăire a legendei. Dacă la Sadoveanu aceasta presupune o dramă evidentă, consumată la nivelul acceptării/renunţării, la Rebreanu, în *Răscoala*, trăirea etniei este armonioasă, cu atât mai armonioasă, cu cât este nenumită, să-i zicem inconştientă. Breb are conştiinţa deplină a încărcăturii sale legendare, la fel cum se întâmplă într-un anume stadiu şi cu personajul lui Rebreanu. Foarte aproape de Kesarion se aşează, din acest punct de vedere, Apostol Bologa, pentru care, precum la „egiptean",

simbolicul colectiv este raportat la individ. Pentru Bologa, într-adevăr, precum pentru Breb, etnia reprezintă un refugiu şi nu o identificare.

Este necesar prin urmare să efectuăm cuvenita distincţie între cele două funcţii pe care Personajul le acordă etniei: una de izolare şi una de echivalare. Cea dintâi, infimă, purcede din obligativitatea apărării eului împotriva autoritarismului; cea de a doua - din obligativitatea formării individului după un model comportamental a cărui apariţie o înlesneşte, o ocazionează. În *Pădurea...*, maniheismul este fără cusur, opoziţia Bologa/Karg fiind prezentă peste tot. Autoritarismul nu se mai constituie într-un simplu prilej, ci reprezintă un element determinant, obsesiv. În schimb, în *Răscoala*, autoritarismul este o ocazie de afirmare a conştiinţei de sine şi nu de apărare a ei.

# Cuvântul autoritar

Una dintre primele scrieri rebreniene, *Vâltoarea*, crea o netă opoziţie între individ şi autoritate, înscriind tematica piesei în cuprinsul anarhismului, cu rezolvările avansate de acesta. Viitorul raport specific modelului romanesc încă nu s-a definitivat, el este încă neclar şi dispersat. Antiteza dintre cei doi poli ai angrenajului social este desigur prezentă, dar absentează Personajul, care să-i ofere suportul simbolic. În lipsa lui, Rebreanu se gândeşte acum la un ins, izolat, care nu agrează puterea, şi o majoritate, obedientă (XI, 488-489). Câteva replici, îndepărtate din textul definitiv (XI, 836-839) subliniau antiteza şi, totodată, devansau legătura extrem de strânsă dintre atitudinea faţă de instituţionalizare şi tensiunea către sine a viitorului protagonist: „dorinţa actului revoluţionar, dorinţa amorului sacru irumpeau tot mai irezistibil în el" (XI, 839). Din liniile de forţă ale celui ce va deveni nucleul lumii româneşti, acum, la început, se conturează un individualism expozitiv, nu rareori grandilocvent, şi o iubire pătimaşă, monotonă, fără fineţe. Grazzini cel din ciorne (XI, 839) este un anarhist desăvârşit. Cu vremea, el va evolua, până la arivismul perfid al lui Pahonţu.

În genere, Schema rebreniană presupune o tensiune accentuată între cotidian şi Personaj, cu rostul de a dizolva legăturile dintre cei doi factori, dar şi de a-l concentra pe cel de al doilea asupra lui însuşi. Ea îl blochează, mutilându-l socialmente, dar totodată îl şi eliberează. Descărcarea se realizează fie la începutul romanului

(*Ciuleandra*), fie în final (*Pădurea spânzuraţilor*, *Gorila*), fie este repetată. (*Adam şi Eva*).

În toate ipostazele Personajul a fost predestinat unei cariere strălucite, nerealizată însă, dimpotrivă, împiedicată. Ar însemna că există o incompatibilitate funciară între o individualitate perfectă şi viaţa într-o colectivitate. Cu toată această convingere, Personajul rebrenian preferă ca dezvăluirea tainei proprii să se petreacă într-un cadru amplu, în societate; fie în chip de autoflagelare, fie ca o sfidare. S-ar putea crede, pe de altă parte, că războiul (şi implicit *Pădurea spânzuraţilor*) ar marca o etapă decisivă în intensificarea opoziţiei. În realitate, contrapunerea celor două aspecte romaneşti este, cum s-a văzut, anterioară, datând încă de la începuturile scrisului rebrenian. Mai mult încă, Ion al Glanetaşului expune aceeaşi concepţie, asemănătoare cu a lui Bologa şi Pahonţu. În toate romanele, Personajul trăieşte într-un context social tulbure şi deprimant, într-o nesfârşită „pădure a spânzuraţilor". Însă odată ce s-a găsit pe sine, el renunţă la orice alt sentiment oficializat; mai bine zis, nu mai are nevoie de siguranţa pe care, până atunci, i-a oferit-o instituţionalizarea. Căci, în fond, antisociabilitatea lui nu înseamnă respingerea socialului, ci a aspectelor secularizatoare. Aflarea identităţii şi individualismul merg mână în mână.

Coerciţia secularizării se manifestă pregnant în *Adam şi Eva* prin interludiile dintre episoade, în care o entitate cu aspiraţii atemporale şi aspaţiale se restrânge într-un timp şi un spaţiu determinat. Autoritarismul este reprezentat în consecinţă de o temporalitate, prin clipă, prin punctul determinabil şi repetabil. Personajul nu ajunge niciodată la maturizare socială, el involuează către inadaptabilitate. Dar, paradoxal, faptul acesta determină şi dimensiunea sa reală:



nu este un alienat, ci îşi câştigă o personalitate, una proprie, chiar dacă cu preţul vieţii. Fiind un refuz, inadaptarea este, în acelaşi timp, şi o puternică afirmare, cum puţine se află în literatura noastră, nu atât prin subtilitatea şi mulţimea căilor care o determină, cât prin caracterul direct, nemijlocit. Un cerc vicios tortureaza Personajul: pentru a se găsi, el are nevoie de societate; aceasta însă nu-i îngăduie starea euforică de natură, forţându-l să se reintegreze în cultură. Ieşirea este unică - nunta tanatică, prin care se poate asigura permanenţa personalităţii întregite.

Pentru motivul că îl îndepărtează de fiinţa sa reală, de unitatea monolitică originară, Personajul refuză civilizaţia. Când este „la mânie" (deci când convenţiile sociale au fost abandonate), Faranga seamănă „ca două picături de apă cu omul din caverne" (VII, 106). Insul, pare a zice Rebreanu, este răzleţit, distrus, în societatea modernă (IX, 239-240), iar civilizaţia nu reprezintă altceva decât o formă de amplificare a crizei omului, criză permanentă, căci e sinonimă cu viaţa (X, 8). Între altele, politicianismul este un semn al acestei sfâşieri.

„Societatea este o mamă vitregă; natura o adevărată mamă dulce; societatea este lumea trupului; natura e aceea a sufletului" (XI, 844) - se destăinuie Barchay. Punct de vedere prea clar expus pentru a mai fi comentat. La civilizaţie, Personajul nu va renunţa, nici nu va predica prea tare împotriva ei, aşa cum face Breb al lui Sadoveanu. Precum exaltă virtuţile vieţii pentru că numai prin ele moartea capătă un preţ inestimabil, tot aşa consideră protagonsitul necesară civilizaţia pentru că, generând o morală autoritară, îi îngăduie să se delimiteze, să se particularizeze. Apropiat uimitor de Ştefan Gheorghidiu, el este un ins pentru sine, fără un alt ideal, cu atât mai puţin

lipsit de mesianismul lui Kesarion Breb. Cauza sa pare pierdută dinainte; totuşi, luptă, se zbate, lipsit însă de aureola martirajului. Sublim nu poate fi tocmai din această pricină. Dar sublimul nu face parte, după cât se pare, dintre atributele omului modern.

Confruntarea se petrece, cum era şi firesc, în limitele societăţii, care oferă coordonatele propice pentru delimitarea individualităţii, pentru configurarea ei prin definirea eului. În raport cu societatea, protagonistul rebrenian este într-o necontenită ofensivă, cu deosebire din clipa în care s-a oglindit în limpezimea idealului. Din acel moment, impulsivitatea sa funciară îşi dezvăluie substratul intelectual, nu afectiv. Spre deosebire de Kesarion Breb, el trăieşte efectiv în actualitate, timpul său este prezentul. Nu se simte nici abandonat şi nici nu are senzaţia eşecului, atât de pregnantă la Gheorghidiu. El este, cum se zice despre Toma Pahonţu, „etern protector şi revoltat" (X, 249). Actualitatea imediată îl fascinează, deoarece se simte adânc implicat în ea. Şi poate din acest motiv, în cadrul modelului romanesc, aşa numita „culoare locală" este totdeauna legată de povestirea Personajului, îl acompaniază şi îi luminează pasiunea pentru prezentificarea cotidianului revoltat. Nu este vorba de un simplu procedeu, banalizat şi livresc (cum uneori s-a afirmat), ci de o formidabilă patimă pentru actual, generată de aceeaşi formidabilă patimă pentru lumea proprie.

În înfruntarea cu societatea, protagonistul rebrenian transpune în chip desăvârşit opoziţia dintre ceea ce s-a numit etica umanistă şi etica autoritară[1]. La Rebreanu, chestiunea este foarte veche şi una din primele lui scrieri, *Scara măgarilor*, tocmai refuzul autorităţii îl traduce,

[1] Cf. pe larg Erich Fromm, *Psychoanalyse und Ethik*, Frankfurt am Main, 1973, p. 21-26.



ilustrând, factice şi declarativ, profundele implicaţii de mai târziu. Simbolizată de armată, autoritatea crează în supuşii ei un sentiment al părăsirii, pentru a-i stăpâni mai cu folos. Că abandonarea era legată direct de instituţionalizare o dovedeşte persistenţa ei în întreaga nuvelistică rebreniană, în care dezbaterea problemelor pe care le propune o etică a individualismului este acută. Reprezentanţii autorităţii sunt extrem de numeroşi, avocaţi şi funcţionari diverşi (mai ales), cei ce li se supun - de asemenea. *Cumpăna dreptăţii* (III, 220 urm.) este ilustrativă în acest sens, luminând, cu deosebire, şi paroxismul inocenţei ultragiate. Supunerea faţă de oficializare printr-o mistică a formelor îl revoltă pe individ, în nuvelistică şi dramaturgie. Deseori invocatul Grazzini îi dispreţuieşte pe „paznicii atotputernici şi vigilenţi ai distinselor legi" (XI, 413) şi crede că „legea" nu este „Sfânta Scriptură" (XI, 414).

Odată intrat în drepturile lui romaneşti, Personajul dispreţuieşte autoritarismul pentru inflexibilitatea lui oarbă sau, mai bine zis, consideră că unul din atributele autoritarismului este rigiditatea, precum se întâmplă cu ipostaza franceză (Gaston Duhem) a lui Toma Novac. Trăsătura aceasta urma să fie accentuată de scriitor. Astfel, într-un plan iniţial pentru *Adam şi Eva*, în toate întrupările lui anterioare Novac avea să fie inferior socialmente femeii de care se îndrăgosteşte: culi în China, aspiră la femeia unui mandarin; prizonier asirian, se îndrăgosteşte de o curtezană egipteană; sclav dac la Roma - de soţia unui senator. Toate erau menite să evidenţieze ruptura socială către care tinde Personajul, simbolizată prin ignorarea castelor (la rândul lor, emblemă a autorităţii). Reprezentanţii secularizării, indiferent de natura ei (etică, religioasă, etnică) sunt de obicei fanatici, precum Varga, din *Pădurea spânzuraţilor*, Lebon, din *Adam şi Eva*, Miron Iuga, din *Răscoala*. Ca

atare, ei vor funcționa până la epuizarea totală sau până la restabilirea ordinii anterioare, încercând să aducă în actualitate „frica", singura armă strecurată în tabăra adversă (VIII, 386).

Dar e arma care subminează și autoritarismul, îl descompune și îl reduce la neputință. „Fratele" Ionescu este un reprezentat al unei mișcări generate prin excelență de mecanismul social autoritarist. „Mișcarea" din care face el parte are un cu totul alt rost decât acela de a periclita societatea, precum Personajul. Dimpotrivă ea păzește respectarea strictă a moralei instituționalizate și reprimă orice încercare de abatere. De aceea, Ionescu, animat de o astfel de misiune, se teme perpetuu de „vânzare" din partea lui Pahonțu, obsesia lui fiind „trădarea", infidelitatea, reacție tipică oricărui autoritarism (X, 334-335).

O tranzacție între cele două morale este imposibilă: concluzie pe care o propune modelul rebrenian, maniheist în această privință. Bologa încearcă un echilibru între datorie și conștiință, între sine și oficialitate, dar își prezice astfel moartea. Când reușește, compromisul este fascinant prin degradarea morală pe care o implică. Klapka este un exemplu. Dar și Puiu Faranga. Nebunia acestuia reprezintă doar o posibilitate a Personajului, fără a fi necesară în logica lui internă. Ea este în esență un aranjament sub formă de sacrificiu pe altarul autorității, pe care îl presupune noblețea „de sânge". Dar un autoritarism complex, căci Policarp Faranga este și tatăl lui Puiu Faranga, este și boier și fost ministru de justiție: multiplă ipostaziere pe care o va amplifica *Răscoala*, dar la modul parodic adesea și nu totdeauna convingător. Sunt opuse în acest roman două modalități ale *sărbătorii*: una aparținând autorității, cealaltă colectivității insurgente. Prima este ironizată, într-o succesiune de scene prea cunoscute pentru



a mai fi citate acum. A doua face parte din categoria a ceea ce s-a numit scenă de sacrificiu, de acțiune magică, non-practică[1]; sunt simulacre, pe care evenimentele dure le evidențiază ca atare: atacuri directe nu împotriva autorității, ci doar împotriva unor atribute ale ei. În acest sens, este de remarcat similitudinea frapantă dintre *Răscoala* și *Crăișorul*. În dorința de a stăpâni autoritarismul, de a-l domina, individualismul încearcă să i se substituie, însușindu-și unele din obligațiile lui: Horia are „împuterniciri" de la împărat, dar e conștient că, înșelăciune mitică fiind, ele sunt „deșertăciune" (VII, 220). Cu toate acestea, nu pregetă să accepte cognomenul știut, întrucât realizează vârful pe care se află, ca reprezentant, de partea cealaltă a baricadei, al unei etici a elitei solitare, pe a cărei flamură culorile sunt complementare celor ale ordinii oficiale. Horia este „crăișorul " individualismului mimându-și inamicul de moarte. Cercul este, și aici, defectuos. Pentru a se impune, etica protagonsitului rebrenian are nevoie de secularizare; dar prin acest act, ea își recuză premisele. O magie șubredă, atrăgătoare câteodată („a noastră-i lumea", zice Horia, VII, 266), dar de cele mai multe ori evident falsă în chiar ochii celui ce o practică.

Ascunderea conștientă a insului sub masca autorității dovedește că orice ar face, el singur, izolat la modul absolut în sine, se autodistruge. Într-un fel asemănător se petrec lucrurile și în *Răscoala*, unde are loc aceeași copiere a instituționalizării, pe care o traduce zvonul despre călăreții pe cai albi trimiși de „vodă", sau despre poruncile acestuia privind împărțirea pământului și închiderea boierilor. „Crăișorul" s-a reîntrupat tot din aspirația

[1] H. Mittérand, *Le discours du roman*, Paris, P.U.F., 1980, p. 146.

falimentară a eticii umaniste de a se întemeia pe principiile răsturnate ale eticii inamice.

Din orice punct şi-ar privi năzuinţele, Personajul rebrenian nu le poate adapta mecanismului strivitor al secularizării. Bologa i se opunea acesteia de pe poziţiile categorice, exterioare, şi era zdrobit; Horia şi amărăştenii au sperat în distrugerea ei angrenându-se în interiorul resortului care o susţinea şi erau, de asemenea, zdrobiţi; Pahonţu a căutat, prin diplomaţia politicianismului, să o întoarcă în folosul său, şi a fost, la fel, zdrobit. Ion al Glanetaşului şi Toma Novac sunt singurii care, deocamdată, nu par să aibă a face în vreun fel cu principiile moralei oficioase. Însă numai în aparenţă. Căci, pe de o parte, însăşi exogamia are adânci rădăcini individualiste, opunându-se astfel principiilor din care Personajul evadează. Pe de altă parte, ei recuză etica dominantă prin aspiraţia către individualitatea proprie. Formelor parodice pe care se întemeiază *Crăişorul*, *Răscoala* şi *Gorila*, romanele *Ion* şi *Adam şi Eva* le opun o dezbatere de pe poziţii fixe. În totul însă precumpănesc cele dintâi, dacă avem în vedere atât *Scara măgarilor*, cât şi dramaturgia. Piesele *Plicul* şi *Apostolii*, fără a se construi pe o schemă asemănătoare cu a romanelor (în principal, fără a se opri asupra unei figuri unice), oferă caricaturi ale autorităţii, apropiate de „cânticelele comice" şi de vodevilurile secolului trecut. Adresa parodică este cu atât mai evidentă, cu cât reprezentanţii moralei oficializate sunt foşti comedianţi de bâlci.

Spre binele ansamblului, asemenea construcţii pamfletare sunt abandonate în romane, unde dezbaterea caută să aducă argumente şi, câteodată, soluţii. În mod obişnuit, autoritarismul este imaginat printr-o istorie deja făcută, consumată, în timp ce Personajului îi aparţine o



istorie în proiecţie. Forţă ocultă parcă, autoritatea îşi dispune subordonaţii într-un aranjament teatral, din care protagonistul evadează de fiecare dată, fără însă a-l perturba. Dobândit prin aflarea eului, prestigiul individualismului este limitat şi fără rezonanţe în alte sfere. *Gorila*, prin capitolul ultim, defineşte exact această perspectivă întunecată.

S-ar zice că astfel Personajul rebrenian este un romantic. Însă romanticul trăieşte „în afara evenimentelor posibile"[1], ceea ce nu i se întâmplă nici lui Ion, nici lui Bologa, nici lui Novac, nici lui Pahonţu, care sunt abili în societate, sesizează momentele propice ş.a.m.d., dar se şi autodivinizează. Când Robinson, când Rastignac, protagonistul probează o teamă teribilă de a rămâne singur cu sine, o teamă de propria-i personalitate, pe care o doreşte pierdută printre ceilalţi, dar, totodată, realizează şi necesitatea imperioasă a societăţii. O dialectică a ambivalenţei, specifică eroului modern, care oscilează între afirmarea insului şi dorinţa de colectivitate.

Oportunist ireductibil până în clipa în care îşi descopere obligaţia de a-şi afla eul, el renunţă, de aici înainte, la compromisuri, devenind un feroce anti-oportunist şi astfel duşmanul lui însuşi. Pe undeva, arivismul său înseamnă o atingere a cotei de caracter inchizitorial pe care o are morala autoritară şi singurul mijloc, mimetic, de apărare. Pe de altă parte, el nu este singular. Lângă Bologa se află Gross, Klapka, Varga, lângă Pahonţu - Rotaru şi Belcineanu. Sunt reprezentanţi ai unor diverse grade de rezistenţă, ceea ce-i conferă Personajului un oarecare suport. Fiecare din aceşti actori se opreşte pe diferite trepte ale oportunităţii şi tranzacţiei. Ceea ce îi separă este consecvenţa traducerii în fapt a aspiraţiei către sine. Însă

[1] Marthe Robert, *op. cit.*, p. 139.

asemenea „personaje" au şi rostul de a revela o altă încercare prin care trece Personajul, apăsat mereu de propria-i istorie. Însuşi efortul teribil de a se detaşa demonstrează forţa nebănuită care îl subjugă. Ion, Bologa, Pahonţu fug de ceea ce reprezintă ai lor. În istoria individualităţii sale descinde Toma Novac, apropiindu-se astfel de Kesarion Breb. Dar în timp ce acesta îşi integrează trecutul, îl admite şi se înalţă deasupra lui, Personajul rebrenian îl repudiază. Consimţire - la Breb; ostilitate - la Novac. Şi poate că nimic nu arată mai limpede opoziţia decât Nicoară Potcoavă şi Kesarion Breb faţă cu Ion al Glanetaşului şi Toma Pahonţu. Mai ales rezultatul final interesează: personajele sadoveniene îşi înving trecutul prin asumarea, prin consumarea lui, în timp ce Personajul lui Rebreanu cade victimă istoriei sale, de care se eschivează cu tenacitate, dar din mrejele căreia nu poate evada. Căci personajele sadoveniene îşi crează un ideal al eului, de exemplu Breb, apropiat ca funcţie de autoritarism, şi se modelează cu maleabilitate: Breb devine ultimul slujitor al muntelui ascuns. La un pol cu totul opus, Personajul rebrenian se exilează într-un eu ideal pe care îl atinge şi, orbit de strălucirea-i majestuoasă, în autocontemplarea lui, se prăbuşeşte. Semnificativ este de asemenea şi un alt fapt. Personajul rebrenian nu-şi îngăduie răgaz pentru reflecţie, el trece direct la concluzii şi la decizii. Dacă Gheorghidiu încearcă să se înţeleagă pe tot parcursul romanului şi amână rezoluţia; dacă Breb şi-a format de la bun început o părere, dar amână clipa transformării ei în fapt, Bologa, Novac sau Pahonţu sar peste etapa înţelegerii şi se opresc direct la acţiune. Ruptura situaţională este totală, registrele sunt complet diferite, iar Personajul nu este pregătit în nici un fel. El se sufocă în euforia propriei capacităţi de a decide asupra lui însuşi, fără umbră de îndoială asupra



oportunităţii sau momentului aplicării deciziei. Oricât ar părea de neverosimil, Gheorghidiu şi Breb se lasă conduşi de anume exteriorităţi în stabilirea termenului final, în vreme ce Pahonţu hotărăşte el singur pentru sine. În aceste împrejurări, individualismul aparţine, în manifestarea lui extremă, nu primilor doi, ci ultimului, Personajului rebrenian, mai neîndurător în setea lui de absolut decât ceilalţi. Căci şi Gheorghidiu şi Breb fac faţă mai bine probelor la care îi supune realitatea.

Emblemă a autorităţii, „datoria" este un concept central în fixarea atitudinii Personajului, începând cu oscilantul Barchay Laszlo şi neînduplecatul Grazzini, din *Vâltoarea*, şi încheind cu Toma Pahonţu. David Pop,din *Catastrofa*, este conştient că datoria faţă de societate înseamnă moartea insului (II, 229). Nu doar Bologa reprezintă poziţia Personajului în această direcţie, cu toate că el vorbeşte cel mai mult de „conştiinţa datoriei", care se dovedeşte, nu numai pentru el, dar pentru protagonistul rebrenian în general, un simţământ apăsător şi întunecat, un simbol viu al moralei autorizate. Într-una din versiuni, prima parte a *Pădurii spânzuraţilor* urma să se intituleze, chiar, *Datoria* (V, 326), probabil pentru a sublinia evoluţia care se petrece cu Personajul; în revolta împotriva constrângerii el ajunge la un individualism extrem şi la teoretizarea absolutei libertăţi spirituale. Faţă de ceilalţi, exemplul lui nu este nicidecum molipsitor, iar sacrificiul căruia Personajul îi este supus, pentru a ispăşi ruperea prohibiţilor, nu slăbeşte, ci întăreşte adeziunea spectatorilor în jurul interdicţiilor blamate de victimă, mai întâi prin eliberarea de o tensiune identică, poate, cu a protagonistului, apoi prin întărirea sentimentului de vinovăţie colectivă, evident în unele episoade din *Adam şi Eva* sau din *Pădurea spânzuraţilor*. Nu în zadar, la începuturile manifestărilor sale, Personajul

rebrenian era numit de ceilalţi, precum Raveca, „osânda lumii". Rămăşiţe ale acestui fel de a-l considera au apărut mai târziu, în forma unor codicile narative, ca în *Ion*, *Răscoala*, *Gorila*, *Jar*, care nu se încheie, precum *Pădurea spânzuraţilor* sau *Adam şi Eva*, cu moartea lui Ion sau Pahonţu, deci presupun o reintrare în cronologie. Faptul este elocvent, în sensul că astfel se şterge impresia de unicitate pe care povestirea a argumentat-o, provocându-se o revenire la ordinea socială tulburată o clipă de insolitul unui act singular.

Rădăcina profundă a acestui act este aceeaşi tendinţă de aflare a identităţii; altfel spus, autoritatea eului stă la temelia antiautoritarismului. Este de amintit apoi şi familia din care protagonistul romanesc purcede. Bătrânul Glanetaşu este, cum se ştie, lipsit de personalitate, un boem capricios, un artist al clipei. Asemenea lui este şi bătrânul Rosmarin, tatăl Lianei. Fără individualitate se arată şi Vasile Popescu, tatăl lui Pahonţu. Absenţa autorităţii paterne este atât de evidentă, încât nu mai comportă nici o discuţie. De cealaltă parte, Apostol resimte din plin obstacolul pe care martirul naţional Iosif Bologa îl ridică în faţa fiului său. Cât despre Toma Novac, lucrurile sunt asemănătoare: bătrânul Novac îi dictează comportamentul, îi semnalează ceea ce este şi ceea ce nu este îngăduit. *Ciuleandra* impune acelaşi cuplu: Policarp Faranga nu-i permite fiului decât ce i se cuvine lui „Puiu", tot aşa cum Miron Iuga voieşte să-i domine pe locuitorii Amarei.

Aşadar, două filoane intrinseci Personajului, trădând o ambiguitate profundă, care prepară terenul pentru comportamentul lui social: repudierea tatălui şi, concomitent, dorinţa acestuia. Nu este vorba de complexul primar şi nici nu-l considerăm pe acesta drept sursă a puseurilor antiautoritariste. Dar nici nu putem trece cu



vederea înrâurirea adâncă pe care poziţia familială contradictorie o exercită, subliniind totodată că Rebreanu nu situează dorinţa de sine a protagonistului, atât în planul istoriei, cât şi în planul povestirii, în cuprinsul conflictului oedipian, cum procedează, de exemplu, Sadoveanu, în *Creanga de aur*. Mai curând se apropie de Camil Petrescu, pentru a confirma o anumită relativitate a ambianţei familiale, mult mai modernă şi mai proprie timpurilor noastre decât aceea, învecinată cu mitul, pe care o avansează Kesarion Breb.

„Egipteanul" lui Sadoveanu se opune autorităţii pentru a i se putea substitui: o tehnică vicleană, deprinsă sub „semnul lui Delta", al supravegherii neîntrerupte. Tot ceea ce vine dinafară este împins într-o prăpastie imensă, pentru că Breb este el însuşi o legendă şi deci are o capacitate de absorbţie nelimitată. Predestinarea acţionează şi asupra lui, cu singura deosebire, esenţială însă, faţă de Personajul lui Rebreanu, că îşi cunoaşte dintru început sfârşitul: pietrificarea spirituală, vecină cu teama înfruntării, este prezentă din capul locului. Dar o pietrificare pe care numai mitul o posedă. A fi tu însuţi este sinonim cu a te suprapune mitului tău particular, fără a-ţi mai permite să cauţi şi altceva decât ceea ce ţi-a fost acordat. Devenirea lui Breb are o nuanţă de conformism pe care şi celelalte laturi ale sale o fortifică şi o expun.

Nu mai puţin conformist este şi copilul teribil Gheorghidiu, pentru care autoritatea are o bună doză de autoreflexivitate. Teama lui Ştef este de a nu fi ceea ce crede că poate să fie, mitul său este acela al unui ideal al eului, avansat cu ostentaţie. Devenit oglindă a împrejurărilor, acesta controlează şi desfide orice formă de oficialitate socială, devotându-se propriei admiraţii. Până la proba dură a confruntării cu autoritatea erotică - în sensul

în care o înțelege societatea. Căderea lui este atunci bruscă, totală, nimic nu mai poate reface superbia de odinioară: idealul eului nefiind atins, el continuă să rămână la stadiul mitic, precum o amintire adolescentină, iar Ștef reintră sub tutela secularizării, ca fiul rătăcit și pocăit. Un rol decisiv l-a avut coincidența nefericirii individuale („ultima noapte de dragoste") cu nefericirea colectivității („întâia noapte de război"); apropierea dintre ins și grup, deși sumbră, nocturnă, este izvorâtă din frica celui dintâi de a se afla pe sine, nefericirea fiind o posibilitate de izolare și, în același timp, de întâlnire cu grupul, întâlnire pe care Ștef o așteaptă cu temere și cu înfrigurare, ea fiind, de fapt, scopul întregii sale experiențe. Încercarea de a trișa autoritatea ascunde, la Gheorghidiu, atracția puternică, și victorioasă în final, față de aceasta.

Personajul lui Rebreanu este, în prima lui fază, un supus cu aparențe ferme, un sclav ambițios în a-și dovedi fidelitatea. Acțiunile lui de acum se înscriu în întregime în acest context, de la apriga dorință de parvenire la mariajul obedient și procreator. În cea de a doua sa fază, a trezirii, afirmării și impunerii eului, Personajul nu se opune fățiș instituționalizării, dar o ignoră, trăind în paralel cu ea și nu în contradicție. Pedeapsa nu întârzie, presiunea eului nefiind tolerată de presiunea grupului. Dispariția, dramatică, sinonimă cu o sancțiune, nu este percepută de Personaj ca atare. Nici măcar Apostol Bologa nu are luciditatea faptului că a fost pedepsit și că, în fond, este o victimă; cu atât mai mult Toma Novac și Toma Pahonțu. Ei nu au conștiința martirajului pe care îl traversează, seduși de a se fi găsit pe sine și intuind dinainte că această aflare este ucigașă.

Atât la Rebreanu, cât și la Camil Petrescu, prestigiul patern intră astfel într-un con de umbră, care îi



pulverizează forța prin transmutarea ei în planul grupului și prin impunerea ambivalenței ca atitudine nu numai fundamentală, dar și de la sine înțeleasă și acceptată, pentru a putea fi depășită. Spre deosebire de Sadoveanu, care așează mitul individual al lui Breb sub semnul, tot mitic, al unui tată dispărut și idealizat, Rebreanu și Camil Petrescu deplasează disputa pe tărâmul antitezei ins/colectivitate, iar refuzul autorității nu-și are rădăcinile în altă parte decât în dorința nestăvilită a aflării sinelui. Dar căile de realizare a acestei dorințe sunt diferite. În final, Gheorghidiu își depune eul pe altarul antantei colective, în timp ce Personajul rebrenian devine un jertfit: grupul îl sacrifică (mai mult sau mai puțin conștient) pentru a da posibilitate celorlalți să nu depășească zona de atracție a autorității gregare. Pahonțu, Novac, Bologa ispășesc astfel obligativitatea celorlalți de a rămâne pe mai departe dependenți de un instituționalism care totuși le repugnă. Pentru aceștia, moartea Personajului semnifică datoria subordonării față de grup și domolirea tuturor eventualelor tentative de desprindere. De aici, între altele, execuțiile în văzul tuturor din *Adam și Eva*, din *Pădurea spânzuraților*, din *Răscoala* și din *Gorila*. Mai toate romanele lui Rebreanu își imolează Personajul în public, spre a exemplifica, ostentativ, caracterul de sacrificiu în folosul autorității gregare. Rebreanu se întâlnește aici aproape deplin cu Sadoveanu, al cărui Breb îndeplinește același ritual. Iar dacă „cruzimea" este mai pe larg expusă la Rebreanu, motivul nu poate fi altul, decât acela că Personajul său a resimțit mai acut violența secularizării, al cărei apogeu o reprezintă „gorila", ca exponent al instanței de grup. Vehemența atracției față de eul propriu are drept consecință o exacerbare a vigilenței paznicilor grupului. Așa stau lucrurile, de vreme ce Breb și Gheorghidiu sunt

mai conformişti în esenţa lor decât protagonistul rebrenian. Pericolul reprezentat de ei există, totuşi, însă reprimarea se reduce la simpla consimţire faţă de autoexpulzare (Breb) sau renunţare (Gheorghidiu). Exemplarele indezirabile sunt astfel îndepărtate cu o forţă direct proporţională cu gradul de ameninţare pe care îl implică tentativa lor solitară, primejdioasă pentru coeziunea ansamblului statornicit socialmente şi istoriceşte. Individualismul epocii de după întâiul război mondial, acuzat şi de alte mărturii literare, îşi poate recunoaşte cu uşurinţă prototipurile de elită pe care le-au creat romanele lui Rebreanu, Camil Petrescu şi Sadoveanu, cu neputinţă de explicat în afara mentalităţii generale. Desprinsă de mediile sociale - mai precis, de ţărănime, care îi asigurase un statut oarecum stabil şi mai sigur, în epocile anterioare, intelectualitatea interbelică resimte acum ceea ce Erich Fromm numea, într-o celebră carte, „teama de libertate" şi reacţionează în consecinţă, sub presiunea insecurităţii dominatoare, îngăduindu-şi o căutare a locului şi rostului individului într-o lume care nu-l acceptă decât integrat deplin.

În esenţă, modelul romanesc rebrenian sugerează o concepţie antropocentristă, accentuând totodată rolul insului în crearea unei etici opuse categoric instituţionalismului de orice grad, cu excepţia etniei. Acesta este sensul existenţei Personajului într-una din prefigurările lui, David Pop, care propune două modalităţi ale lui „a trăi": în spiritul moralei autoritare şi în spiritul moralei individuale, care, în cazul lui, se confundă cu etnia (XI, 251). Dar teoretizarea opoziţiei nu apare decât odată cu individualismul burghez, reprezentat, în Schemă, mai întâi prin Gaston Duhem, din *Adam şi Eva*, pentru care „omul e dumnezeu" (VI, 231, 233). Sau, cum mărturisea Rebreanu


în 1934, chestiunea capitală a actualităţii este „atitudinea omului faţă de lume" (IX, 574).

Am putea considera, după o sugestie a lui Erich Fromm[1], că „tulbureala" caracterologică a Personajului se datorează absenţei sentimentului de siguranţă pe care îl oferă conformismul. În parte, lucrul este adevărat, dar numai pentru etapa de tranziţie, evidentă cu deosebire la Bologa, în ezitările lui dramatice. „Unde-i datoria, acolo-i patria" - dictează el (V, 51), spre a-şi acoperi indecizia. O „datorie" şi o „patrie" ucigătoare prin abstracţia la care le-a redus „Kakania"; amândouă sunt raţionale, reci şi inculcate, spre deosebire de valoarea individuală, care este subterană şi, zice tot Bologa mai târziu, sentimentală (V, 69). Opoziţia dintre libertatea individului şi constrângerea exterioară este ireductibilă, căci individul aspiră către sine indiferent la normele din juru-i. Indiferent chiar la orice fel de normă, fiindcă certitudinea înseamnă, prin ea însăşi, o lege a comportării. Mai atrăgător este necunoscutul, care poate fi plin de promisiuni. De aceea, Personajul este, precum Bologa în scurta vizită la Parva, un „trouble fête" violent, sau, precum Novac, „un centru mobil al infinitului" (VI, 266). Năzuinţa lui ascunsă este de a opune eticii general acceptate o etică a elitei individualiste, el însuşi constituind modelul, prin raportare la filistinismul înconjurător. O dovadă în acest sens o constituie proiectul, abandonat, al unui roman, *Minunea minunilor*, în care ar fi fost vorba de producţia în serie a unor exemplare de lux cu ajutorul unui vaccin, socotit însă „otravă" a omenirii tocmai pentru că aplatizează unicitatea virtualilor candidaţi la ipostaza de Personaj (VII, 461-462).

Într-o oarecare măsură, individualismul extrem al figurii centrale aparţine simpatiei pe care Rebreanu o are

[1] Erich Fromm, *op. cit.*, p. 160.

faţă de regresiunea în adolescenţă, în capacitatea acesteia de a ignora circumstanţele exterioare şi de a se îndrepta exclusiv către sine, într-un continuu proces de autoformare. Punct de vedere susţinut încă de la începuturile activităţii scriitoriceşti, când se întâlneşte cu Heine în a afirma totala independenţă a moralei faţă de dogme şi legislaţie.[1] Este dificil de precizat, din acest motiv, în ce timp şi în ce loc trăieşte Personajul rebrenian, căci el se trezeşte, precum în *Adam şi Eva*, într-un spaţiu determinat (romanesc) şi într-o epocă precis delimitată (anii 1920), dar totodată şi în India, Imperiul roman, Franţa etc., ca o culminare a individualismului. Reacţia lui este edificatoare dincolo de realismul psihologic: „Unde sunt?... Ce s-a întâmplat?" (VI, 10). Într-un fel asemănător s-a observat că i se întâmplă şi personajului proustian.[2]

Există aşadar o tensiune dramatică între puseurile egocentriste ale Personajului şi concreteţea zdrobitoare, învingătoare, a veşmântului său spaţio-temporal. Cu alte cuvinte, în vreme ce la Proust „l' être privée de lieu est sans univers, sans foyer, sans feu ni lieu"[3], la Rebreanu protagonistul este puternic ancorat într-o realitate atât temporală, cât şi spaţială, deşi este totodată lipsit şi de spaţiu şi de timp.

Pe de altă parte, personajul proustian găseşte forţa necesară să pună capăt vertijului. Ceea ce nu survine la Rebreanu, unde căderea este continuă, repetată şi fără sorţi de izbândă. Obsesia prăbuşirii, vizibilă în *Adam şi Eva*, nu poate fi pusă pe seama unui simplu artificiu. Novac se prăvale într-un concret inamic, îl depăşeşte spre a cădea în

[1] L. Rebreanu, *Caiete*, p. 175.

[2] George Poulet, *L'espace proustien*, Paris, Gallimard, 1982, p. 11-16.

[3] Idem, p. 22.



altul ş.a.m.d. şi procreează pentru a perpetua acest chin al speciei. Dacă personajul proustian îşi asumă un trecut (acela propriu), asemenea procedează şi Gheorghidiu, în timp ce Personajul rebrenian se precipită în trecutul său în mod repetat şi evadează din el în acelaşi chip. Căderea anaforică este una din particularităţile lui esenţiale, care îl apropie oarecum de Gheorghidiu (prin continuitate), dar îl deosebeşte de Kesarion Breb (prin obstinarea în experienţa ratată).

Era de aşteptat ca o asemenea exacerbare a individualismului să ducă înspre solipsism. „Singurătatea e o fericire imensă", gândea Toma Novac cel dintr-o variantă manuscrisă (VI, 378). Nu este de mirare deci că însuşi „crăişorul" Horia este un însingurat, caracterizat ca atare de povestitor (VII, 355). În linii generale, se observă de asemenea absenţa prietenilor: Personajul, chiar dacă se mişcă într-un cerc de cunoscuţi, nu le este nici apropiat şi nici nu ţine neapărat să li se integreze. Egoist şi egocentric deopotrivă, el demonstrează nu rareori o ezitare funciară şi perpetuă, ca şi cum ar fi lipsit de voinţă. În fapt, el este stăpânit de o inocenţă copilăroasă, ceea ce ridică o chestiune nu fără importanţă: sunt ori nu actele Personajului morale? Este de precizat mai întâi că el însuşi nu-şi pune asemenea problemă, din unghiul lui - secundară. „Bine" şi „rău" există sau nu există în funcţie de ţelul ultim, care este căutarea sinelui. Axa morală a sa are doar certitudinea eului propriu şi deci el se judecă numai în funcţie de aceasta. S-ar putea zice - un oportunist onest, având o capacitate ieşită din comun nu de a specula conjunctura, ci de a-şi păstra calea aleasă. O demonstrează Pahonţu, care, atunci când se supune cerinţelor momentului şi îl atacă pe Dolinescu, pentru a lovi în Belcineanu, o face spre folosul Cristianei (adică al lui

însuşi). Exerciţiul de diplomaţie socială din prima parte a existenţei este util convertirii produse în a doua etapă, dar într-un sens răsturnat; acum Personajul dovedeşte o mare abilitate nu în a supravieţui şi a supune societatea, dar în a se regăsi pe sine şi a ignora restul. Nu este oportunism, ci oportunitate. De aceea, Pahonţu refuză „frăţia" lui Dolinescu, reprezentant al versatilităţii intransigente, faţă de care demonstrează o aversiune categorică, ale cărei rădăcini sunt de căutat în opoziţia dintre ins şi societate. Este elocvent că anonimului Ionescu atitudinea lui Toma i se pare un „egoism animalic" (X, 328). Oportunismul autentic acuză oportunitatea Personajului de nelealitate. După propria caracterizare a lui Rebreanu, unul e „individualist", celălalt - „colectivist" (X, 423). Aşa a fost Personajul dintotdeauna, începând cu Ion al Glanetaşului. Şi nu este lipsit de semnificaţie că, în proiectele *Gorilei*, Toma Pahonţu se numea, pentru a sublinia continuitatea şi poate încheierea unui ciclu, Ionescu şi, chiar, Ion (IX, 688). Este şi motivul pentru care Toma Popescu-Pahonţu nu poate fi considerat o copie a cine ştie cărui ziarist din epocă; el este tot atât de schematic ca şi Ion, tot atât de corespunzător principiilor modelului romanesc şi, în acest sens, tot atât de lipsit de personalitate.

În ceea ce-l priveşte, Personajul rebrenian are convingerea că un „om cinstit" aprobă numai ceea ce convine moralei comune, autoritare (XI, 457), el însuşi nefiind, prin urmare, un asemenea exemplar, deoarece refuză o certitudine exterioară. Nu este singurul: toţi cei care atârnă în „pădurea spânzuraţilor" îi sunt prieteni şi exemple totodată pentru lumea în care încearcă să trăiască, o lume de „apostoli" ai îndoielilor umane, în care domneşte o „legalitate tragică"[1]. De aceea etica sa egocentristă are

[1] Aurel Sasu, *op. cit.*, p. 165-166.



nuanţe dramatice. De fiecare dată el intră într-un univers care nu este nici mai bun şi nici mai rău; o alcătuire statică, imposibil de ameliorat. „Se clatină şi se zdruncină încrederea în însuşi rostul omului în lume" - era de părere Rebreanu (X, 437), spre a confirma motoul *Gorilei*: omul nu este un scop, ci o tranziţie şi un apus. Altfel zis - o fantoşă alcătuită din convenţii şi interdicţii, precum instabilul Puiu Faranga.

Faţă de această perspectivă sumbră este de observat absenţa soluţiilor teologale. Personajul rebrenian nu postulează „nemurirea sufletului", nu afirmă că viaţa s-ar desăvârşi prin moarte. Pentru el, viaţa este mai curând o suită de istoricităţi în vederea devenirii proprii şi a stabilirii într-o identitate cât mai certă. Elementele care aparţin sacralităţii religioase sunt abandonate repede, ori devin simple automatisme. Mai mult încă, Personajul respinge soluţiile confesionale din aceeaşi aversiune faţă de tot ce reprezintă un motiv de constrângere. Adeodatus, cea mai ilustrativă ipostază a Personajului sub acest raport, îşi dispreţuieşte colegii, care se mulţumesc cu o credinţă oarbă. El caută cu tot dinadinsul prilejuri pentru a-şi zdruncina devoţiunea şi a se încrede exclusiv în el însuşi. Adeodatus redevine, în ultima scenă, Hans - blasfemie mult mai cumplită decât iubirea păcătoasă faţă de „Maria" şi tot atât de eretică precum şi o părere dintr-un manuscris al lui *Adam şi Eva*, după care „dumnezeu are nevoie de înnoire perpetuă" (VI, 391).

Nu este fără rost nici predominanţa numelui „Toma". Pahonţu este un ne-credincios şi, spre a sublinia faptul, Rebreanu îi aşează în preajmă un „Teofil" (Drugeanu), de o religiozitate conştiincioasă şi onestă. Într-o variantă, Drugeanu este apreciat drept singurul credincios „din familie şi din toată lumea aceasta" (IX, 684). Să fi

considerat oare Rebreanu religia drept singura posibilitate de salvare pentru individ? Nu. Căci Personajul său, prin întreaga-i existență romanescă, atestă dorința omului modern de a se face el însuși pe sine, nu de a fi o creație a altora, ridicând totodată problema relației dintre întâmplare și voința proprie, prin necontenita afirmare a predestinării (între altele, „predestinarea" a ajuns în interviurile scriitorului un mit inocent, rezultat al „americanismului", pe care l-a profesat uneori).

Așadar, hazardul întărește, după Schemă, ursita, o confirmă și îi oferă un suport. Că Toma Novac o întâlnește pe Ileana, Horia pe Rafaela etc. faptul se datorează exclusiv întâmplării. Dar aceasta numai la un nivel superficial, aș zice la nivelul istoriei, care colportează un șir de fapte reinterpretate de povestire. Dar și așa, prin afirmarea atotputerniciei hazardului, Personajul își clamează independența în raport cu instituționalizarea. Supunerea față de ordinea pe care o dictează întâmplarea este și o formă de protest, o expunere a conștiinței antiautoritariste. El caută întâmplarea, răstoarnă o lume pentru a da peste ea și a se instala în ordinea ei. Aceasta este în realitate predestinarea, vizibilă într-un sens lejer în istorie și interpretată în alt chip de povestire. Personajul nu este conștient nici de ceea ce ar cuprinde predestinarea, nici de ceea ce ea i-ar putea aduce. Totuși el continuă să-i dea ascultare, cu fermă convingere în autenticitatea satisfacerii dorinței, garantată, probabil, de accident.

Din istorie, Personajul intră în povestire deplin pregătit pentru o implicare adâncă în consecințele - rămase nebuloase până la sfârșit - ale realizării destinului. De la Ion al Glanetașului la Toma Pahonțu, el va căuta cu înfrigurare o alegere asupra căreia să se oprească, respingând de fiecare dată staționarea, parcă din dorința de a demonstra



capacitatea propriei individualități de a se opune edictelor gregare și de a prelungi la infinit ceea ce am putea numi „starea de alegere" pe care o propune și pe care și-o propune, pentru a demonstra fermitate. Există o euforie pe care această circumstanță particulară o dă Personajului: el se fixează asupra Floricăi, la care renunță pentru Ilona, părăsită și ea pentru Mădălina, ucisă la rându-i în favoarea Rafaelei, îndepărtată și aceasta pentru Cristiana. Capacitatea de „uitare" a protagonistului este uimitoare; pe un alt plan, desigur, el apare tot atât de „frivol" ca și priapicul Titu Herdelea. Dar pe câtă vreme la cel din urmă zborul de fluture face parte din ritualul grupului, căci sfârșește în căsnicia absolut tipică și conformistă cu Niculina, Personajul își ia zborul, greoi și dramatic, abia de acum înainte. Alegerea lui este și ca un joc, un ceremonial de data aceasta - al demonstrației de voință proprie și de autonomie. Nehotărârea este studiată, fiind un rit care inițiază în taina deciziunii supreme - a desprinderii de tot ceea ce aparține cronologicului, spre a se putea contopi cu sine în lumea metonimicului, repudiată de teologie.

Dar din clipa în care este ascultător legilor hazardului, protagonistul intră sub incidența altei logici - a dorinței, net opusă celei a ideilor, care l-a guvernat până acum. Autoritatea este aici un prilej de incitare, mai curând decât de inhibare. Și atunci Bologa încalcă toate opreliștele (sociale și etnice) spre a se instala în noua lume, în care nici o divinitate nu are acces, pentru a nu-i știrbi echilibrul precar.

Mai pregnant apar aceste relații din investigarea atitudinii Personajului față de ceea ce s-a numit „cuvântul autoritar"[1]. Atitudine echivocă, fără coordonate precise, evidențiind o oscilație fundamentală: nevoia unei autorități

[1] M. Bahtin, *op. cit.*, p. 204 urm.

şi, în acelaşi timp, repudierea ei. Învecinat este aici Rebreanu mai curând lui Camil Petrescu decât lui Sadoveanu. Ce se întâmplă la cel din urmă o transpune *Creanga de aur*: cuvântul autoritar este asumat de Kesarion Breb, care nu trăieşte decât prin el şi pentru el. În genere, personajul sadovenian este, din acest punct de vedere, un desăvârşit obedient: conflictul se produce nu între autoritate şi non-autoritate, ci între o autoritate de un anume tip şi restul autorităţilor. Breb trăieşte cu intensitate în lumea cuvântului religios. Şi nu numai el: la fel Ştefan cel Mare, la fel Nicoară Potcoavă, asemenea Victoria Lipan. Desigur, se impune aici o uşoară corecţie: cuvântul autoritar religios, întrucât are o evidentă încărcătură istorică, se poate combina cu alţi reprezentanţi de aceeaşi sursă, precum cuvântul etnic specific. Oscilaţia între construcţia religioasă şi cea etnică este însă infimă, confuzia lor se produce frecvent, încât mai degrabă poate fi vorba de osmoză, decât de convieţuire. Onomastica personajului sadovenian este adesea caracteristică: Nechifor (şi Victoria) Lipan, Nicoară Potcoavă, ca să nu mai vorbim de Kesarion Breb. Cazul acestuia din urmă este ilustrativ pentru penetraţia de care aminteam: dacă prenumele „Kesarion" trimite la tipul religios de autoritate prin conotaţiile lui bizantine, în schimb „Breb" este, cum a fost remarcat, un reprezentant al etniei. Fuziunea se va produce în unicul „Decheneu", înzestrat cu amândouă valenţele, stăpânind atât pe plan etnic, cât şi religios şi ilustrând, prin ezoterismul subliniat de „domnu Stamatin", o dominaţie lexicală pe care insul o acceptă, şi-o impune şi se impune prin ea. Această unitate dintre cuvântul autoritar şi context este atât de desăvârşită încât stilul sadovenian nu îngăduie separarea lor, detaşarea nu poate fi observată nici în parodie, nici în umor, nici în oricare alte procedee.



Kesarion Breb se mişcă exclusiv la nivelul cuvântului autoritar, deoarece se naşte şi trăieşte odată cu acesta: „practicile vechi îmbinându-se cu legea nouă a inimii frăţeşti îmi devin astfel cu mult mai scumpe, îmi evocă imaginea mamei care-mi şoptea basme şi murmura descântece rămase de la dânsul." Textul oficializat nu are moarte, de aceea nemuritor este şi personajul sadovenian, Breb adică, sau Stamatin, sau vechiul Decheneu. Acesta din urmă îl întâmpină pe Breb cu formula sacră: „O, fiul meu (...), a sosit timpul", a cărei ambiguitate este evidentă. „A sosit timpul" pentru moartea fostului Decheneu sau pentru înscăunarea celui nou? Dificilă întrebare, întrucât nici „decheneul" Breb nu va muri cu adevărat, pentru că renaşte prin redescoperirea cuvântului autoritar de către „domnu Stamatin", narator secund, care se adresează naratorului prim, iar acesta trimite în chip direct la Sadoveanu însuşi, la scriitor.

La Camil Petrescu se întâmplă un fenomen cu totul opus. Dacă Breb nu poate trăi decât în umbra vocabulei sacrosancte, care semnifică pentru el un univers întreg - al său - pentru Ştef aceeaşi vocabulă este o bună ocazie în scopul desfăşurării unui joc „de-a cuvântul autoritar", ori mai bine zis - cu lexicul autoritar. Ceea ce presupune, întâi, o recunoaştere a lui, o acceptare a existenţei, nu însă şi a validităţii lui. Dar perspectiva este restrictivă şi univocă: atâta timp cât serveşte unei argumentări pe care Gheorghidiu se simte dator să o susţină, cuvântul autoritar are o indiscutabilă valoare probatorie, este chiar definitiv admis. Până la proba contrarie. Odată silogismul încheiat, cuvântul respectiv este îndepărtat, uitat pe drum, rostul fiind realizat, consumat. Lepădarea de obligaţie se produce fără scrupule. Domeniul predilect din care se recrutează cuvântul oficializat este filozofia (şi unele discipline

apropiate: dreptul, literatura). Aici are loc şi jocul (gratuit precum orice joc) cu expresia instituţionalizată, care este desfăcută, dezasamblată, cercetată pe mai toate feţele pentru a se găsi izvorul teribilei forţe care o impune. Concluzia: „un sistem de filozofie e un sistem frumos sau nu e nimic"; sau e un „nonsens", precum Gheorghidiu însuşi. De altfel, chiar numele de familie al personajului *Ultimei nopţi de dragoste...* este rezultatul unei gratuităţi iscate din dorinţa de a fi altfel decât ceilalţi: *Gheorghidiu* nu e totuna cu *Gheorghiu*. Mai bine zis, este şi nu este. Cu toate acestea, cuvântul autoritar rămîne să exercite pe mai departe asupra lui Ştef o anume fascinaţie. Oricât l-ar fi utilizat în treacăt, oricât s-ar fi amuzat, Gheorghidiu nu poate renunţa la atracţia exercitată asupra lui de „numenul" strălucitor şi compensatoriu pentru lipsa de încredere în sine. El devine, în împrejurările dramatice prin care personajul trece, un punct de sprijin, nu odată un balsam. Dar totdeauna verificat în prealabil, privit cu circumspecţie, încât în final rămâne numai impresia de „joacă". Este aşadar o distracţie, precum aceea, inutilă şi ineptă, cu obuzul neexplodat. „Numenul" oscilează între a da dreptate fie, pe de o parte, „ultimei nopţi de dragoste", fie, pe de alta, „întâii nopţi de război", certă fiind doar opţiunea pentru neîncredere. Autoritatea este aşezată sub semnul întrebării şi adesea luată în tragic, pentru că nu poate oferi decât o iluzie.

Undeva la mijloc, între Sadoveanu şi Camil Petrescu, se situează Personajul lui Liviu Rebreanu, căruia îi convine cuvântul autoritar, dar totodată îl şi respinge vehement. Aria de extracţie este foarte întinsă, de la tradiţie (*Crăişorul*) şi politică (*Gorila*), la religie şi morală (*Pădurea spânzuraţilor, Adam şi Eva*). Nici un domeniu al spiritualităţii nu este într-atât inaccesibil încât să nu se afle



acolo o urmă de autoritate. Ceea ce înseamnă atât nemulţumire, cât şi atracţie perpetuă, îndepărtare şi apropiere, împotrivire şi învingere. Adesea cuvântul instituţionalizat rămâne transpus într-o limbă străină, abordabil şi inabordabil, luptându-se cu tendinţa de a-şi croi un drum spre cititor şi totodată de a nu fi înţeles. În ambele împrejurări, Rebreanu are grijă să creeze un context precis, încadrând vocabula respectivă într-o reţea densă în precizări şi deosebindu-se astfel de Camil Petrescu, la care ea este pierdută în frază, nemarcată în vreun fel anume. Ceea ce ar însemna că se pune preţ pe valoarea implicată de cuvântul autoritar. Faptul este evident în episodul *Maria*, unde se include în întregime un imn religios din Evul Mediu (VI, 217). Abia cu Rebreanu şi legat nemijlocit de problematica Personajului se poate vorbi de o utilizare amplă a cuvântului autoritar, care, la el, nu reprezintă altceva decât ceea ce este în realitate: un non-sens generat de o împietrire semantică. Rostul lui, referitor la Personaj, este al unei izolări profunde, al unei închideri într-o carapace apropiată de a autismului. Aşa se întâmplă cu mai toate riturile şi superstiţiile acompaniate de incantaţii magice, întâlnite la începuturile activităţii scriitoriceşti (XI, 606 urm.; etc.). Nuvelistica va face apel şi la alte domenii decât acela al folclorului, precum la argoul pungaşilor, prilej de a sublinia odată în plus caracterul închis al personajelor.

Nu s-ar putea spune că *Ion* întrebuinţează cuvântul autoritar în mod constant şi nici în legătură directă cu Personajul. Ca şi *Răscoala*, lexicul autoritar (de ordin politic) este aici mai curând parodiat, întors pe dos şi respins, fie că este vorba de Grofşoru, de Belciug, de solgăbirăul Chiţu, fie de inspectorul Horvat sau de judecătorul ungur. Linia aceasta se prelungeşte în toate

romanele lui Rebreanu, de la *Pădurea spânzuraților* (prin Karg, Varga, Gross), până la *Gorila* (prin Belcineanu). Expresia autoritară din punct de vedere social, moral ori politic este pastișată în chip evident, fără nici o încercare de mascare a intențiilor, instituționalizarea fiind respinsă pe tot traseul, în măsura în care ea este exterioară evoluției Personajului, iar formularea ei, încremenită într-o vocabulă, fiind cuprinsă în neîndoielnice tendințe de ridiculizare.

Firește, ființă socială prin excelență, Personajul rebrenian nu poate ieși din sfera de atracție a cuvântului autoritar și cel mai bine ilustrează această însușire a sa, pentru început, Apostol Bologa, precedat, foarte palid, de Titu Herdelea. Poetul Pripasului este învăluit în aura închistată a autoritarismului social, vag etnic, vag politic. „Evoluția" lui este limpede: sfârșește așa cum a început, în aceleași coordonate imprecise, neasimilate. Se complace în prestigiul pe care îl presupune expresia instituționalizată nu din alte motive, dar pentru că însăși structura sa intelectuală nu-i oferă vreo soluție; își încheie cariera romanescă în *Gorila*, strivit sub teribila apăsare a lespezilor unui lexic automat, însușit ca o a doua natură. Și totuși, în adolescența lui, Titu avusese un moment ce prevestea parcă o viitoare desprindere, spre a intra sub înrâurirea altui tip de cuvânt: întâlnirea cu preotul ortodox din Gargalău, în cursul căreia izbucnește acel „iartă-mă, părinte!" (V, 253), caracteristic unei anumite propensiuni din viața Personajului rebrenian. Foarte pe larg se va face simțită noua lui înfățișare în *Pădurea spânzuraților*, în *Adam și Eva* și, mai târziu, în *Gorila*. „Iartă-mă, părinte!" semnifica o timidă tentativă de schimbare a registrului lexical: de la acela al oficiosului exterior, la acela al unei autorități liber consimțite. Titu Herdelea rămâne la simpla tentativă. Bologa, Toma Novac și Toma Pahonțu o vor desăvârși.



Cel dintâi subcapitol din *Pădurea spânzuraților* se află în întregime subsumat autoritarismului de suprafață și unui lexic corespunzător: „Cu astfel de oameni nu batem noi Europa... Unde nu-i conștiința datoriei (...) Rușinos și revoltător! (...) O viață de om nu-i îngăduit să primejduiască viața patriei (...) numai războiul e adevăratul generator de energii" (V, 12-14). Bologa este prins în mrejele unui vocabular cu totul străin, ce poate fi marcat prin paralelismul aproape desăvârșit cu acela al lui Varga („Trădătorii și dezertorii sunt camarazii d-tale? (...) Eu, în orice caz, nu mai pot asculta nepăsător asemenea... asemenea... vorbe compromițătoare pentru un militar care mai are în suflet un pic de iubire de țară"; „Eu mi-am făcut datoria, numai datoria", V, 49, 276) și al generalului Karg („Soldați ca d-ta ne trebuiesc și merită toate distincțiile (...) Sunt mândru că am onoarea să comand asemenea ofițeri viteji (...) Divizia mea are o misiune sfântă în Ardeal! O misiune măreață (...) Dușmanul a pângărit pământul țării", V, 90, 91). Asemenea va vorbi și Pahonțu, în cea dintâi fază a evoluției lui („Noi suntem mai grăbiți și sinceri până la brutalitate, fiindcă brutal a fost și timpul care ne-a crescut" etc., X, 27).

Cu vremea însă protagonistul rebrenian părăsește astfel de exprimare, de un autoritarism fără temei, și adoptă o alta, care, presupunând o anume participare interioară, conform noilor aspirații, acceptă pentru moment și forța cuvântului religios. În această privință, Bologa oferă exemple îndestulătoare și caracteristice acestei perioade din viața Personajului, când predominantă este exprimarea autoritar - religioasă. La fel i se va întâmpla și lui Toma Novac și tuturor antecesorilor săi. Mai mult încă, însăși onomastica este împrumutată domeniului corespondent și, pe lângă Apostol și Novac, Hans, fiul lui Boeheim, din

cătunul Odenhain, devine „Adeodatus". Singurul care trece peste această etapă este Toma Pahonțu, înlocuind-o cu totalitarismul lexical de sursă politică.

În sfârșit, după scurta diversiune religioasă, se produce o nouă perioadă, corespunzătoare aflării identității. Unindu-se cu Ilona, cu Ileana, cu Navamalika ori cu Cristiana, Personajul s-a găsit pe sine. În această împrejurare, el a devenit independent, lipsit de vreun raport cu ambianța: el este un a-social, un a-moral, un a-religios. Împrejurare în care pierde legătura cu orice tip de cuvânt instituționalizat, întrucât însuși autoritarismul îi repugnă. În cea de a treia și ultimă etapă a vieții sale, Personajul lui Rebreanu nu numai că se desprinde de orice categorie de vocabulă oficioasă, dar, mai mult, își refuză orice fel de cuvânt. Abia acum, în fața împlinirii destinului, el renunță la cuvântul celorlalți și adoptă ceea ce am putea numi „cuvântul Celuilalt". Personajul și-a pierdut dexteritatea în a mânui atât de ușuratic cum o făcuse până nu de mult acel lexic străin și venit dintr-o exterioritate ostilă, dovedind că, însușindu-și-l vremelnic, nu făcuse altceva decât să caute un refugiu. Odată părăsită izolarea și găsindu-se față în față cu sine, Personajul rămâne descoperit din punct de vedere lexical, singura lui posibilitate de comunicare fiind aceea cu sinele și reducându-se la exclamații, tăceri, interogații, toate constituind un cod rudimentar, primar și totodată cuprinzător și esențializat. Este prima și cea din urmă oară când, degajat de constrângeri, Personajul lui Rebreanu comunică realmente.

O fugă de instituționalizare demonstrase protagonistul și într-o altă circumstanță, anume prin refugiul în aforism. Am amintit de caracterul închis, izolat, al acestuia, ceea ce îl apropie de cuvântul autoritar în mare măsură, vecinătate înlesnită și de caracterul său crispat. Din punct de vedere



analitic, aceasta presupune o tendință accentuată spre însingurare dar în același timp și spre acceptarea unei experiențe comunicative generale, îndărătul căreia Personajul își ascunde adevărata identitate, atât față de ceilalți, cât și față de sine.

În legătură cu Rebreanu, se remarcă frecvența mare a aforismului, întâlnit de la cele dintâi scrieri, până la cele din urmă. Este vorba, evident, și de atracția exercitată de posibilitatea de înscriere pe coordonatele etniei, alternativă altfel refuzată ofițerului chezaro-crăiesc. *Caietele* sunt pline de maxime, uneori transcrise din Zola, Hugo, Schopenhauer, Gorki, Wilde, dar și din Anton Pann sau proverbe cu largă circulație la români. Unele din acestea trădează un profund sentiment de culpabilitate în raport cu etnia, față de care Rebreanu s-ar simți parcă vinovat; este cazul lungului șir de maxime referitoare la disproporția dintre intenție și realizare. Altele divulgă o adâncă neîncredere în cuvânt, ca și cum înțeleptul anonim din aceste rânduri ar căuta să demonstreze obligativitatea sincerității lexicului, a consonanței dintre profunzimea sufletească și exprimare. Proverbele grupate aici nu sunt simple exerciții de stil sau de „învățare" a limbii române, sau nu sunt numai așa ceva, ci dezvăluie o taină adâncă și dură: tensiunea etniei către expresie. Oprimată, chinuită, constrânsă să se ascundă ori să se travestească, etnia provoacă chinul dureros al acceptării vinovăției. Exprimarea este și ea pusă la îndoială, nu pentru că ar fi în ungurește sau în nemțește, dar pentru că îngăduie, ea și numai ea, sacrilegiul împingerii în adâncuri a legăturilor de sânge. Înconjurat de o ostilitate de diverse grade, sublocotenentul de la Gyula, „honved regal", se destăinuie prin vorba semenului întru suferință de la Maieru: „vorbele celor mari sunt ca zmochinele de dulci,/ iar vorbele celor

mici sună ca nişte nuci". Şi mai departe, ca şi cum bulgării şoptitelor cuvinte româneşti s-ar aduna într-un viscol ce răvăşeşte suferinţe secrete: „din vorbă în vorbă iese adevărul". Şi: „pune-ţi frâu la gură şi lacătă la inimă". Frapează de asemenea alăturarea cuvânt/minciună din numeroase proverbe sau din suite de proverbe. Altele au în vedere neputinţa stupidă a descătuşării exprimării, altele - predestinarea, altele - prevederea. Interesant este că toate aforismele incluse în cele două pagini de jurnal se grupează tematic după criteriile şi pe grupele amintite, ceea ce dezvăluie caracterul programatic al notării lor, intenţionalitatea asamblării şi selectării. Precum viitorul său Personaj, într-o primă fază, Rebreanu e conştient de cele mai multe din problemele esenţiale care îl frământă. Deocamdată însă mai mult la nivelul raportului cu mediul, decât cu el însuşi. O comparaţie între proverbele româneşti şi cele extrase din O. Wilde, V. Cousin, Tolstoi ar fi revelatoare. Astfel, Rebreanu îşi crează din aforisme un câmp protector şi înşelător prin gradul de generalitate pe care îl surprinde, realizând un ritual izolator al clişeului. Va proceda în chip identic şi mai târziu: emoţia cererii în căsătorie adresată viitoarei soţii este, practic, un lung şir de aforisme, reluate fără nici o schimbare în câteva povestiri. Urme ale acestei modalităţi de travestire îndărătul obştescului îl vor marca şi pe Pahonţu, în singura declaraţie de iubire pe care vreunul din exemplarele Personajului o face iubitei (X, 258-259), deoarece scenele de acest fel se rezumă la o privire sau la un singur cuvânt. O evidentă funcţie de paravan (sau de refugiu) demonstrează aforismul în cazul agoniei lui Toma Novac, împânzită toată (VI, 14) cu asemenea construcţii. De altfel, s-ar părea că aforismul realizează şi o legătură intimă cu iminenţa morţii. Rolul său anticipativ este în afară de orice discuţie, aşa cum este cazul



mai al fiecărui scriitor realist. La Rebreanu însă maxima apare nu rareori în momentele de cumpănă (III, 21), de intensă suferinţă morală pe care Personajul (sau o prefigurare a lui, cum e David Pop, din *Calvarul*) le încearcă (III, 47). Tot mai frecvent, aforismul se detaşează de comentariul povestitorului şi intră pe diverse căi, în intimitatea Personajului, începând cu Ion al Glanetaşului (IV, 366) şi cu Titu Herdelea (IV, 560), continuând cu Bologa (V, 185, 223, 286 etc.). În legătură cu *Pădurea spânzuraţilor* şi cu rolul tot mai accentuat pe care aforismul îl are în evoluţia protagonistului, nu este de prisos a aminti că în manuscrisele pregătitoare ale romanului, Rebreanu a notat masiv (V, 327 urm.) o serie întreagă de asemenea construcţii, care vor intra în reţeaua menită să definească Personajul. Ca Personaj în devenire, divulgând înclinaţia constitutivă a autorului, Bologa se întrupează într-unul din manuscrisele *Pădurii spânzuraţilor* din întretăierea formulelor filozofice cu maxima sau proverbul (în special V, 801 urm.). În textul încredinţat tiparului, Bologa este cruţat de această prea evidentă autoapărare din preajma morţii: pasajul în discuţie a fost suprimat, iar Apostol a dobândit un spor substanţial de demnitate printr-o înfruntare mai directă a situaţiei - limită.

Altădată, aflat în preajma unei împrejurări identice, Personajul revine în prezent şi declanşează povestirea doar cu ajutorul unui aforism. Aşa se întâmplă cu Toma Novac, pe patul de moarte, amintindu-şi cu exactitate fiecare amănunt al circumstanţelor anterioare numai datorită reînvierii sentinţei inculcate de Tudor Aleman (VI, 14).

Aşadar, un aforism adesea în exces, foarte dispus să prolifereze şi numai cu greu înfrânat. S-ar zice că Rebreanu doreşte să-şi expună pe acestă cale o filozofie a vieţii, particulară, concluziile unei concepţii asupra lumii. Dar o

atare funcție este pur conjuncturală, neasimilată unui tot omogen. Căci „filozofia" aforismului este funcțională numai în cuprinsul unui fragment narativ, numai pentru „felia de viață" a acelui fragment și, de multe ori, fără legătură chiar cu acesta. Se vorbește, în legătură cu melodrama, de o „retorică a excesului", vizibilă în prezența masivă a unui vocabular cu abstracții morale și psihologice. Fără a intra cu totul în această zonă, Personajul rebrenian este în tangență cu ea nu de puține ori, dar se îndepărtează cu repeziciune, atras de singura-i destinație reală - dobândirea propriei identități. Definitorie pentru această dimensiune este încheierea *Gorilei*, în care se propune o dezbatere, fără a se opta deschis pentru vreuna din cele două alternative. Rotaru și Dolinescu se înfruntă aforistic și Rebreanu are grijă să marcheze, în planul narațiunii, cele două atitudini, desprinzând, de fiecare dată, din vorbirea indirectă, discursul exterior al maximei. Procedeul este mult prea evident și insistent, pentru a nu trimite la o anume intenție. Se realizează cu acest prilej o încetinire a istoriei, chemată să sprijine povestirea. Cele două intervenții directe ale ultimei pagini a romanului reamintesc dubiul fundamental al acestuia, refuzul de a se încredința total limbajului sentențios, dintr-o neîncredere funciară în capacitatea lui de a cuprinde particularul. Pahonțu s-a simțit străin atât de aforismul lui Rotaru, cât și de acela al lui Belcineanu, îndărătul cărora s-a ascuns totuși o vreme, pentru a supraviețui socialmente.

Pentru Personajul rebrenian dictonul este o ipoteză a unei colectivități și insul se disimulează în spatele ei, ieșind la iveală doar atunci când împrejurările exacerbează particularul, îl scot la iveală, ocazie în care suportul obștesc nu-și mai are rostul, căci a intervenit certitudinea individuală. Aforismul se înscrie astfel într-un ritual



caracteristic, ca formă a experienței lui Noi, pe care eul o repetă automat, combinându-l cu propria sa armă, care este fermitatea. Prin insolit și forță, această a doua funcție a aforismului o domină pe cea dintâi. Căci îndărătul sentinței totalitare, protagonistul evoluează în mod caracteristic: el nu mai stă în fața oglinzii, ci îndărătul ei, contemplând luciul rămas, o clipă, gol. Izolarea devine și mai drastică, apelând la o mască factice prin ubicuitatea ei. „Pars pro toto" este singura soluție reală și eficientă, singura posibilitate de control al înnoirii proprii. Jurații vor trebui să aleagă, în fapt, între două alternative superficiale, fără profunzime, fără legătură adevărată cu esența Personajului și ocolindu-i realitatea intrinsecă. Deoarece cuvântul lui Toma Pahonțu este netransmisibil, unic în particularitatea lui, refuzând să se încadreze în tiparele temporar adoptate.

Către o astfel de înțelegere a protagonsitului romanelor sale Rebreanu nu a ajuns fără oarecari dificultăți, pornind însă de la o concepție asemănătoare chiar de la începuturile-i scriitoricești. *Osânda*, una din primele lui încercări literare, are ca punct central tocmai supliciul viitorului Personaj de a se zbate într-o lume a înțelepciunii gregare și de a nu putea ieși din ea decât în preajma morții, apreciată încă din 1907-1908 drept o soluție salvatoare pentru individ. Toate tipurile scenetei se mențin prin maxime, sunt dominate de ele, destinul li se confundă cu al generalității imperioase. Mai curând decât tentativa de răzvrătire, este prezentă, la început, exaltarea trăirii în acest univers autoritar, nemilos, cu urme dostoievskiene vizibile.

Dar brusc, de parcă ar fi lăsat deoparte un lucru stingheritor, Rebreanu abandonează calea pe care pornise și, cam tot în această perioadă, apelează la aforism din cu totul altă perspectivă: între limbajul sentențios și Personaj se produce o ruptură, este introdus un intermediar -

povestitorul, care deviază în chip vădit istoria printr-un comentariu străin evoluției generale. Cel care se supune maximei este acum povestitorul însuși, dintr-o irezistibilă tentativă de identificare cu etnia. *Glasul inimii*(1908) este elocventă în acest sens, mergând pe linia unui sămănătorism împrumutat. Demonstrând consecvență, Rebreanu scrie o *Mărturisire* (1912) în care dictonul este suveran, iar povestitorul - supus în întregime. Și nimic nu poate fi mai elocvent pentru această nouă înclinare decât dedicația „Pentru Fanny", soția scriitorului; autor, povestitor și Personaj se suprapun în obediența față de știința obștească (etnică ori familială). Aceluiași conformism necondiționat îi aparține și câte un actor, episodic, din nuvelistica de tinerețe, precum cârciumarul Tuptil, din *Idilă la țară*, tot din 1912. Cu singura deosebire, neînsemnată în aparență, că, străin de cei din jur, Tuptil se refugiază în aforism precum, mai târziu, Personajul. Ceea ce înseamnă că Rebreanu încă mai încearcă un drum al său de inserare a individului în colectivitate prin limbaj. Abia cu *Ion* se întrezărește noua cale pe care o va urma, de acum înainte neabătut, protagonistul. Ar fi putut ceda foarte lesne Rebreanu pitorescului din *Glasul inimii*, în special pentru că era vorba de lumea satului, de o etnie prin excelență. Nu a făcut-o însă, atât pentru că altele erau circumstanțele literare ale epocii când apărea *Ion*, cât și pentru că propria sa evoluție nu i-o îngăduia. Nici la *Osânda* nu s-a întors, pentru că Personajul era încă la început de drum. Calea de mijloc a fost singura în stare să i se impună, sub raportul limbajului aforistic. Ion trăiește și nu trăiește în aforism, îl privește fie din exterior, fie din interior, fără ca povestitorul să-l fixeze într-o anume atitudine. Grăitoare este scena în



care feciorul Glanetașului îl imploră pe Zaharia Herdelea să-i întocmească jalba către stăpânire (IV, 461).

În sfârșit, se naște *Pădurea spânzuraților*, în care raportul dintre individ și grup este predomnitor ca problematică. De acum înainte, Personajul se va instala definitiv în comportamentul schematic cunoscut, atât față de cuvântul autoritar în general, cât și față de aforism în particular.

# CUPRINS

*În loc de prefață* ..... 7
*Modelul metonimiei* ..... 17
*„Marele Unu"* ..... 57
*Timpul Dorinței* ..... 77
*Oglinda lui Don Quijote* ..... 150
*„Singurătatea majestuoasă și divină"* ..... 167
*Nunțile tanatice* ..... 203
*Legendă și sacrificiu etnic* ..... 217
*Cuvântul autoritar* ..... 243

Casa Editorială **Moldova**
B-dul Copou nr. 3-5. tel. 032 / 112132, fax: 032 / 113029

Redactor de carte: *Viorel Dumitrașcu*
Tehnoredactor: *Iulia - Ioana Vasiliu*
Culegere computerizată: *Daniela Ciobotaru*

Format: 54x84/16; Coli tipo: 17.5
Bun de tipar: 12.01.1995. Apărut: 1995

Tipar executat la Tipografia **Moldova**
sub comanda nr: 2/1995

Printed in Romania